Д. В. Чалый

РЕАЛИЗМ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



РЕАЛИЗМ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

АКАДЕМИЯ НАУК УКРАИНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ им. Т. Г. ШЕВЧЕНКО

Д. В. Чалый

РЕАЛИЗМ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ





КИЕВ — 1964

В этой книге раскрываются наиболее общие и существенные особенности русской реалистической литературы 40-х годов XIX века как глубоко закономерного, необходимого этапа в развитии русского реалистического искусства. Особое внимание уделено в книге творчеству писателей «натуральной школы» и ее вдохновителя — В. Г. Белинского. Для выяснения своеобразия литературы этого периода автор привлекает к анализу параллельные явления в русском изобразительном искусстве (книжная иллюстрация, сатирическая карикатура, реалистическая живопись).

Предназначается для литературоведов, преподавателей и студентов филологических факультетов и всех тех, кто интересуется историей русской реалистической литературы.

ЧАЛЫЙ ДМИТРИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ

Реализм русской литературы

(40-е годы XIX века)

Печатается по постановлению ученого совета Института литературы им. Т. Г. Шевченко Академии наук Украинской ССР

Редактор *Н. И. Черная*

Художественный редактор *В. М. Тепляков*

Оформление художника *Б. И. Бродского*

Технический редактор *М. А. Рекес*

Корректор *Е. В. Тарнавская*

БФ 05008. Зак. № 2037. Изд. № 80. Тираж 2400. Формат бумаги 84×108/32. Печ. физ. листов 8,875. Условн. печ. листов 14,55. Учетно-изд. листов 15,51. Подписано к печати 30.X—1964 г. Цена 72 коп. Т. п. 1964, поз. 92.

Издательство «Наукова думка», Киев, Репина, 3.

Киевская книжная типография № 5 Государственного комитета Совета Министров УССР по печати. Киев, Репина, 4.

I

Изучение реализма в его историческом развитии — одна из актуальнейших задач марксистско-ленинского литературоведения.

В наше время идет ожесточенная схватка эстетики социалистического реализма со всевозможными антиреалистическими течениями и направлениями, в чем находит свое специфическое отражение борьба непримиримых идеологий — социалистической и буржуазной. Июньский Пленум ЦК КПСС вскрыл несостоятельность, лживость «идеи» сосуществования антагонистических идеологий, возможность «сотрудничества» социалистического искусства со всевозможными модернистскими течениями и направлениями.

Хотя буржуазные теоретики и заявляют, что их искусство не вмешивается в общественно-политическую борьбу, в действительности это совсем не так. Перед нами не что иное, как попытка замаскировать классово-эгоистическую сущность буржуазного искусства, прикрыть его истинные цели и предназначение.

Тов. Л. Ф. Ильичев в докладе на июньском Пленуме ЦК КПСС сказал: «Искусство втянуто в водоворот идейных битв, оно находится «на баррикадах сердец и душ». Здесь не может быть перемирия и примирения, идейных уступок и компромиссов» [1].

Теперь, в период построения коммунизма в нашей стране, когда в социалистическом искусстве такое качество

[1] «Правда», № 170, 19.VI 1963, стр. 5.

реалистической литературы, как гуманизм, человеколюбие, предстало с небывалой идейной и эстетической силой, когда прогрессивная литература в буржуазных странах все с большим интересом и симпатиями обращается к выдающимся произведениям социалистического реализма, империалистическая реакция прилагает все усилия, чтобы извратить сущность социалистического реализма, сбить его с пути прогресса, служения человеку. С этой целью она противопоставляет ему абстракционизм, экзистенциализм, всевозможные мистические теории, призванные затемнять сознание трудящихся.

Чувствуя свою неспособность добиться успеха в открытом бою, теоретики империалистической реакции начали говорить о возможности сотрудничества своего искусства с искусством социалистического реализма, чтобы таким путем подорвать его боевую наступательную силу. Поэтому наша партия, наш народ так решительно и бескомпромиссно объявили борьбу всем врагам реализма, в какие бы они не рядились одежды.

Задача советского литературоведения — разоблачить реакционную сущность этих направлений и теорий, показать, что только наше искусство — подлинный наследник и продолжатель всех лучших достижений человечества в области художественного познания — способно создавать действительные художественные ценности, служить прогрессу всего человечества.

Социалистический реализм, являясь качественно новой, более высокой ступенью в художественном освоении человечеством окружающего мира, вырос и развивается не на голом месте. Он усвоил все лучшие достижения предшествующего искусства и в первую очередь — достижения критического реализма. Великий основатель нашей партии и государства В. И. Ленин, приветствуя и поддерживая зарождение всего нового, революционного, говоря о том, что революция «выводит трудящихся на дорогу *самостоятельного* творчества» [1], беспощадно боролся, высмеивал нигилистическое, вульгарно-социологическое понимание и оценку искусства прошлого. В Программе нашей партии говорится: «В искусстве социалистического реализма, основанном на принципах народности и партийности, смелое новаторство в художественном изображении

---

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 26, стр. 270.

жизни сочетается с использованием и развитием всех прогрессивных традиций мировой культуры» [1].

Поэтому изучение реализма классической литературы, более глубокое проникновение в его идейно-эстетическую сущность способствует и более глубокому пониманию социалистического реализма, поскольку социалистический реализм, преодолевая ограниченность предшествующего искусства, сохраняет его лучшие стороны, органически усваивает его достижения.

Кроме того, изучение классического реализма помогает нам в сегодняшней борьбе, оно способствует разоблачению реакционной сущности, классовой природы врагов социалистического искусства.

Факты истории убедительно говорят о том, что уже с самого начала формирования реализма как определенного литературного направления, отражавшего интересы народа, выдвигавшего на первый план идеи гуманизма и демократизма, представители различных антиреалистических течений и направлений начали против него ожесточенную кампанию. И весьма показательно, что враги реализма всегда представляли в литературе интересы наиболее реакционных, антинародных сил общества.

Насколько актуальным и важным для современного, марксистского литературоведения является изучение критического реализма, свидетельствует и то, что реакционное зарубежное литературоведение, восставая против социалистического реализма, из кожи лезет вон, стремясь доказать, что фактически реализма не существовало вообще. Так, Харкинс в своем «Словаре русской литературы» [2] даже Гоголя не считает реалистом. И это понятно, так как отрицая существование реализма вообще, реакционные искусствоведы, литературоведы в частности, пытаются подорвать тем самым и основы социалистического реализма.

Поэтому нам, советским литературоведам, необходимо, базируясь на глубоком изучении конкретных литературных, исторических фактов, показать богатство идей и художественных средств реализма, его историческую закономерность и прогрессивность в общем процессе развития

---

[1] Материалы XXII съезда КПСС, Госполитиздат, М., 1961, стр. 420.

[2] «Dictionary of Russian Literature by William E. Harkins», New York, 1956.

художественного мышления, показать, что и в прошлом только то искусство было передовым и революционным, создало непреходящие художественные ценности, которое было связано с жизнью, служило прогрессивным силам общества.

Реализм — явление конкретно-историческое. Его утверждение и развитие связано со всей жизнью общества — определенной стадией развития самого искусства, национального литературного языка, науки, философии и т. д. Главнейшим же фактором, определяющим в конечном счете всю духовную жизнь общества, в том числе и художественную литературу, является экономический базис и обусловленная им революционная борьба народа за свое социальное и национальное освобождение. Связь реализма с прогрессивными общественными силами, с освободительной борьбой исключительно ярко сказалась в русской литературе, что определялось своеобразием русского исторического процесса, обусловившим тесную связь литературы с социально-политической жизнью народа. Герцен писал: «У народа, лишенного общественной свободы, литература — единственная трибуна, с высоты которой он заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести» [1].

Нельзя считать случайным совпадением тот факт, что именно на первом этапе русского освободительного движения появляются первые реалистические произведения; реализм становится основным направлением передовой русской литературы.

Необходимой предпосылкой реализма в русской литературе был революционный романтизм. Поэзия революционного романтизма — поэзия декабристов и раннего Пушкина, связанная с самым прогрессивным революционным движением того времени — декабризмом, была важным этапом на пути сближения русской литературы с жизнью. Замечательно, что это утверждал один из основоположников русского реализма — Гоголь. В статье «Петербургская сцена в 1835—36 г.» он писал: «Но что такое было то, что называли романтизм? Это было больше ничего, как стремление подвинуться ближе к нашему обществу, от которого мы были совершенно отдалены под-

---

[1] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. VII, Изд-во АН СССР, М., 1956, стр. 198.

ражанием обществу и людям, являвшимся в созданиях писателей древних»[1].

Показательно, что именно революционный романтизм связал искусство с общественным содержанием, вовлек передовую литературу своего времени в активную общественную борьбу. Перед нами факт решительного сближения литературы с жизнью, хотя сближение это происходило в романтических формах. Тем самым романтизм подготавливает собственное отрицание, создает такие художественные средства, которые необходимы для того, чтобы ответить на новые требования, выдвинутые перед литературой всей социальной и культурной жизнью народа в данную эпоху.

Освободительная борьба, являющаяся выражением негодования, возмущения, протеста со стороны народа и передовых общественных кругов против установившихся социально-политических порядков, на первых порах во многом носит эмоциональный характер, что способствует развитию романтического искусства. По мере же того, как революционные настроения перерастают в революционное сознание, перед искусством, как и перед всей передовой социальной наукой, во всю ширь встает вопрос о необходимости проникновения в закономерности общественной жизни.

Передовая социальная мысль всех западноевропейских стран конца XVIII — начала XIX века настоятельно ищет ключ, который не в умозрительных построениях, а в самом процессе объективного исторического развития открыл бы средство достижения справедливости и человеческого счастья. Процесс исторического развития должен предстать не как совокупность случайных событий и фактов, а как последовательное, закономерное развитие общества. «...Задача мышления,— пишет Ф. Энгельс об этом времени,— свелась теперь к тому, чтобы проследить последовательные ступени этого процесса среди всех его блужданий и доказать внутреннюю его закономерность среди всех кажущихся случайностей»[2].

Это и толкало искусство на путь реализма. Но, художественно отражая подспудные, существенные стороны и

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, Изд-во АН СССР, М., 1952, стр. 553.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. 2, т. 20, Госполитиздат, М., 1961, стр. 23.

моменты социально-политической действительности, передовое искусство, в свою очередь, являлось одним из важных стимулов революционного развития и борьбы.

Указанную сторону дела отметил в свое время и М. И. Калинин, когда писал: «Художественная литература первой половины XIX века значительно двинула вперед развитие политической мысли русского общества, познание своего народа»[1]. Как видим, перед нами диалектическая взаимообусловленность развития реализма и революционной борьбы при ведущей, определяющей роли борьбы народа за свою свободу.

Развитие русской общественной жизни, науки, философии и т. д. уже в первой четверти XIX в. все в большей и большей степени обнаруживает несостоятельность всевозможных теорий, философских и научных взглядов, созданных в прошлом. Как никогда прежде, возникает жгучая потребность познания законов общественного развития. Показательно, что уже у представителей первого поколения русских революционеров — декабристов — мы встречаемся с пониманием того, что развитие общества зависит не от произвола той или иной личности — царя и пр.,— а определяется закономерностями исторического процесса. В противовес концепции Карамзина, выраженной в «Истории Государства Российского», в которой автор доказывал, что ход истории зависит от воли царя, декабристы в ряде случаев выступали с противоположной точкой зрения. Так, Н. Тургенев в дневнике в 1818 г. записал: «История народа принадлежит народу — и никому более! Смешно дарить ею царей»[2]. Говоря об «Истории» Карамзина, это же утверждает и Н. Муравьев: «История принадлежит народам...»[3]

Революционеры первого призыва не могли понять роли народа в истории, законов исторического развития, но они, хотя и смутно, все же чувствовали в этом потребность, что явилось одной из весьма существенных предпосылок дальнейшего продвижения передового общественного сознания в этом направлении.

---

[1] М. И. Калинин, О моральном облике нашего народа.— В кн.: «М. И. Калинин о коммунистическом воспитании и воинском долге», Военное изд-во, М., 1958, стр. 565.

[2] «Дневники и письма Николая Ивановича Тургенева за 1816—1824 годы», т. 3, Пг., 1921, стр. 115.

[3] «Избранные социально-политические и философские произведения декабристов», т. I, Госполитиздат, М., 1951, стр. 333.

В ряде документов Рылеев говорит о необходимости проникнуть в сущность своей эпохи, чтобы индивидуальные поступки, деятельность отдельного человека согласовать с духом времени. «...Поступай так,— пишет поэт,— чтобы твои поступки не противоречили воле промысла. Нас спросят: каким образом распознать волю сию?— Воля промысла изъявляется в духе времени» [1]. Под промыслом здесь понимается не воля бога, а «дух времени», потребности своей эпохи, обусловленные ходом исторического развития. Об этом более определенно говорится в оде «Видение»:

Старайся дух постигнуть века,
Узнать потребность русских стран... [2]

Н. Тургенев писал: «Неужели стремление десятилетий, целых веков можно вдруг остановить несколькими пушечными зарядами, кстати выстреленными?» [3], то есть не отдельные личности или случаи имеют решающее значение в ходе исторической жизни, а какие-то законы, определяющие «дух века».

Совершенно очевидно, что эти вопросы встали не только перед социологией, но и перед искусством как художественным мышлением. Роль царей и народа в истории, определяющая роль обстоятельств, среды по отношению не только к отдельному индивидууму, но и отдельным классам и обществу в целом,— вот те главнейшие проблемы, которые ставились развитием самой жизни перед передовой социальной, философской и художественной мыслью России двадцатых годов XIX века.

Величие, бессмертная слава Пушкина в том и заключается, что он своим творческим гением не только постиг коренные вопросы времени, но в какой-то степени и ответил на них. В трагедии «Борис Годунов» Пушкин впервые в русской литературе показал решающую роль народа в истории, непримиримость интересов народа и монархии. Не случайно Белинский назвал первый русский реалистический роман «Евгений Онегин» энциклопедией

---

[1] «Избранные социально-политические и философские произведения декабристов», т. I, стр. 560.

[2] К. Ф. Рылеев, Стихотворения, статьи, очерки, докладные записки, письма, Госполитиздат, М., 1956, стр. 53.

[3] «Избранные социально-политические и философские произведения декабристов», т. I, стр. 204.

русской жизни. Этим великий критик подчеркнул, как нечто новое для русской литературы, огромное познавательное значение романа, отражение в нем типических черт, закономерностей социальной жизни изображаемой эпохи.

В статье, условно называемой «О народной драме и драме Погодина «Марфа Посадница», Пушкин говорит о роли народа в драме. Тут же он подчеркивает необходимость глубокого познания писателем жизни народа. «Драматический поэт,— пишет Пушкин,— беспристрастный, как судьба, должен был изобразить — столь же искренно, сколько глубокое, добросовестное исследование истины и живость воображения юного, пламенного ему послужило,— отпор погибающей вольности, как глубоко обдуманный удар, утвердивший Россию на ее огромном основании. Он не должен был хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою... Не его дело оправдывать, обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине» [1]. Проникновение в объективные законы развития общества — непременное условие настоящего искусства. Как известно, сам Пушкин стремился глубоко изучить объект творчества, постичь его сокровенные тайны, без чего невозможно реалистическое художественное его воспроизведение. Достаточно вспомнить историю написания «Капитанской дочки», чтобы убедиться в этом. По мере же проникновения в «секреты» истории, общественной жизни перед поэтом все больше и больше вырисовывается исключительная роль народа. Стремление к верному отражению жизни не только в ее внешних проявлениях, но и в глубоко скрытых внутренних процессах и закономерностях, демократизм, связь с наиболее передовыми революционно-освободительными движениями времени — все эти черты были свойственны реализму уже при его становлении. Причем именно общественное движение, освободительная борьба явились определяющим началом утверждения реализма в искусстве, в частности в литературе. Показательно, что подобные явления наблюдаются и в литературе других народов. Так, например, во французской литературе эпохи июльской монархии, в период резкого обострения общественных противоречий, взлета освободительной борьбы, реа-

---

[1] «Пушкин-критик», Гослитиздат, М., 1950, стр. 283.

лизм становится ведущим художественным методом и оттесняет на второй план ранее господствовавший романтизм. М. А. Яхонтова так характеризует те особенности и изменения во французской литературе, которые произошли в результате июльской революции 1830 года:

«Период Июльской монархии, вошедший в историю Франции как период резких социальных противоречий и освободительной народной борьбы, является важным этапом и для развития французской литературы. В эти годы реалистический метод во французской литературе завоевывает ведущее место, отстраняя на второй план романтизм, который господствовал при империи и монархии Бурбонов.

В период Июльской монархии достигает своего наивысшего подъема критический реализм — реализм Стендаля, Бальзака, Мериме, сатирических песен Беранже. Заметно усиливаются реалистические тенденции в произведениях прогрессивных романтиков (творчество В. Гюго, Жорж Санд, А. де Мюссе), причем это усиление элементов реализма органически связано с идейным приближением этих писателей к народу, к его борьбе» [1].

Нельзя не вспомнить и о том, какую роль в развитии реализма в английской литературе сыграло чартистское движение. Творчество таких гигантов реализма английской литературы, как Диккенс, Теккерей и др., было обусловлено социальной борьбой их эпохи.

В реализме искусство как художественное познание действительности обретает огромные возможности развития. В нем специфика этой формы познания осуществляется наиболее полно и совершенно. Реализм является высшим достижением искусства не только в познавательном отношении, но и в эстетическом, в художественном. Нельзя не согласиться с мнением С. М. Петрова, утверждающего, что реализм «представляет собой художественный метод, наиболее соответствующий самой природе искусства, его общественному назначению» [2].

В. Г. Белинский в свое время писал: «В творчестве есть еще закон: надобно, чтобы лицо, будучи выражением

---

[1] «История французской литературы», т. II, Изд-во АН СССР, М., 1956, стр. 168.

[2] С. М. Петров, Проблемы реализма в художественной литературе, Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, М., 1962, стр. 10.

целого особого мира лиц, было в то же время и *одно* лицо, целое, индивидуальное. Только при этом условии, только через примирение этих противоположностей и может оно быть типическим лицом, в том смысле, в каком назвали мы типическими лицами Отелло и майора Ковалева»[1]. Здесь имеется в виду именно реалистический образ, в котором эти два противоположных момента (сугубо индивидуальное и общее) выступают в наибольшей полноте и диалектическом единстве.

Так, в искусстве классицистическом явно преобладает общее, индивидуальное же отходит на задний план. Отсюда схематизм, некоторая художественная неполноценность.

В искусстве же романтическом главенствующее положение принадлежит индивидуальному, общее же играет второстепенную роль.

Фридрих Энгельс в письме к М. Гаркнесс так определил сущность реализма: «На мой взгляд, реализм подразумевает, помимо правдивости деталей, правдивость воспроизведения типичных характеров в типичных обстоятельствах»[2]. Как видим, Ф. Энгельс, говоря о реализме, непременным его признаком считает наличие типических характеров, то есть таких образов, в которых органически сочетается сугубо индивидуальное и общее. Одним из непременных условий реализма является также и наличие типических обстоятельств.

Типический характер, поставленный в типические обстоятельства, взаимодействует с ними, определяясь обстоятельствами и, в свою очередь, воздействуя на них. Перед нами факт диалектического единства типических характеров и обстоятельств при ведущей роли последних.

Художник не может по своему капризу, по своей личной воле принудить героя совершать поступки, не соответствующие объективному ходу вещей, так как обстоятельства, как пишет Энгельс, «заставляют их (характеры.— *Д. Ч.*) действовать», то есть обусловливают их поведение. Тем самым Энгельс подчеркивает активную роль типических обстоятельств, их огромное значение в правдивом отражении жизни реалистическим искусством.

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. III, Изд-во АН СССР, М., 1953, стр. 53.

[2] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, «Искусство», М., 1957, стр. 11.

Нельзя не отметить, что и Пушкин, основоположник реализма в русской литературе, определяя сущность, как он называл, «истинного романтизма», под которым подразумевал реализм (термин «реализм» вошел в литературный обиход значительно позже [1]), был весьма близок к пониманию его Энгельсом. В письме к Н. Н. Раевскому по поводу «Бориса Годунова» поэт заявлял: «Истинные гении трагедии заботились всегда исключительно о правдоподобии характеров и положений» [2]. С этой точки зрения поведение героя должно быть объяснено жизненными обстоятельствами, оно должно вытекать из них. Так, по поводу выпущенной им VIII главы «Евгения Онегина» он писал: «П. А. Катенин (коему прекрасный поэтический талант не мешает быть и тонким критиком) заметил нам, что сие исключение... вредит, однако ж, плану целого сочинения; ибо через то переход от Татьяны, уездной барышни, к Татьяне, знатной даме, становится слишком неожиданным и необъясненным. Замечание, обличающее опытного художника» [3]. Как видим, художественность, в понимании Пушкина, в период, когда он становится реалистом, связана с необходимостью мотивировки поведения героя, с объяснением этого поведения обстоятельствами его жизни.

То, что один из великих художников мира в конце первой четверти XIX столетия уже приближался к такому пониманию реализма, которое найдет свое полное выражение в определении Энгельса, доказывает, что это определение отразило самую сущность явления, что оно, как и самый реализм, было подготовлено предшествующей эпохой, обусловлено достижениями мировой научной и художественной мысли XIX века.

Принцип типических характеров в типических обстоятельствах, как видно из сказанного, обусловливал не только познавательную сторону искусства, но и художественную.

Ведь только реалистическое искусство в типическом характере достигает органического единства всеобщего с индивидуальным, особым, личным. В нем личность пред-

---

[1] См. об этом Ю. С. Сорокин, К истории термина «реализм» в русской критике.— Изв. АН СССР, Отд. лит. и языка, т. XVI, вып. III, 1957, стр. 193—213.

[2] «Пушкин-критик», стр. 208.

[3] Там же, стр. 274—275.

стает не просто как сумма своеобразных черт, а как их диалектическое единство, что соответствует самой сущности индивидуума, как неповторимости, данной самой жизнью. «Особенности (или свойства) личности, выражающие отношение человека к действительности, всегда образуют некоторое *своеобразное сочетание*, представляющее не сумму отдельных особенностей данного человека, а *единое, характерное для него целое*, различные стороны которого взаимосвязаны друг с другом»[1],— утверждает современная психология.

Перед нами живая личность с ее радостями и страданиями. И чем ярче в художественном образе наряду и в единстве с общим проявляется личное, индивидуальное, живое, чем больше в нем чувствуется биение сердца, волнение и т. д., тем сильнее он вызывает наше сочувствие, тем сильнее эффект сопереживания.

Чернышевский в своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности», опровергая гегелевское идеалистическое понятие красоты как проявления абсолютного духа, противопоставляет ему иной критерий прекрасного (который признает и Гегель, противореча своей же теории). Чернышевский говорит: «...но то мы знаем, по крайней мере, из опыта, что similis simili gaudet[2], что поэтому нам, существам индивидуальным, ...очень нравится индивидуальная красота, не могущая перейти за границы своей индивидуальности... Надобно только прибавить, что мысль об индивидуальности истинной красоты развита тою же системой эстетических воззрений, которая поставляет мерилом прекрасного абсолют. Из мысли о том, что индивидуальность — существеннейший признак прекрасного, само собой вытекает положение, что мерило абсолютного чуждо области прекрасного...»[3]

Утверждая в качестве одного из основополагающих начал художественного познания типические характеры, реализм тем самым утверждал необходимость индивидуального, что значительно повышало эстетическую действенность искусства.

Реалистическое искусство, преодолевая и отбрасывая все устаревшее, удерживает и наследует из предыдущего

---

[1] «Психология», Учпедгиз, М., 1956, стр. 471—472.

[2] Подобный подобному радуется *(лат.)*.

[3] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч. в пятнадцати томах, т. II, ГИХЛ, М., 1949, стр. 47.

то положительное, перспективное, что было в нем. Так, реализм, проявляя интерес к коренным вопросам общественной и государственной жизни, в известной степени продолжает традицию классицизма с его обращением к темам большого исторического значения, рационализмом и т. д. Но при этом реализм отбрасывает схематизм, искусственность, высокопарность классицизма, чем делает значительный шаг вперед в познавательном и художественном отношениях.

Реализм наследует также активность, эмоциональность романтического искусства, его интерес к индивидуальности, без чего немыслима художественность, но преодолевает субъективизм, манеру показывать сильный характер изолированно, вне среды, его породившей, и т. д.

В реализме с наибольшей полнотой проявляется и такая особенность образного познания, как содержательность художественной формы, ее органическое единство с идейным смыслом произведения.

Так, самим художественным методом классицизма, его нормами определено, каким должен быть герой, какие моральные, интеллектуальные, гражданские и прочие качества должны быть ему присущи. Поэтому в искусстве классицистическом художественная форма во многом выступает в качестве иллюстративного, вспомогательного средства. Жизненный материал в данном случае не является прямым предметом художественного исследования и познания. Он выступает лишь как средство образного выражения предусмотренных эстетикой классицизма идей и понятий, средство их оформления. Герой произведения не может совершать поступки или обладать качествами, противоречащими канонам классицизма, даже если бы в жизни эти качества ему были присущи и типичны для него.

Нормативность эстетики классицизма особенно четко проявилась во французской литературе.

В этом отношении показательными являются факты переработки французскими классицистами античных сюжетов и образов. Так, Расин в трагедии «Федра» изменил образ главной героини по сравнению с тем, как этот образ дан у Эврипида и Сенеки (клеветница, беспутная, чувственная), которым он следовал, подгоняя его под требования поэтики французского классицизма. Сам Расин так объяснил причину переделки: «Я считал, что в

клевете есть нечто слишком низкое, слишком злодейское, чтобы вложить ее в уста царственной особы...»[1] Так же отступает Расин от своего античного образца — трагедии Эврипида — при создании образа Ифигении («Ифигения в Авлиде»). У Расина это образ идеальной женщины, для которой сознание долга превыше всего. Как видим, автор обращается к античным сюжетам, образам и наделяет их чертами, которых они не имели, и поступками, которых не совершали, но которые вполне соответствуют эстетическим требованиям французского классицизма.

В романтическом искусстве жизненный материал привлекается в качестве средства образного оформления, объективации субъективных переживаний поэта. О самом выдающемся романтике XIX века, Байроне, Пушкин сказал: «... он постиг, создал и описал единый характер (именно свой), все, кроме некоторых сатирических выходок, рассеянных в его творениях, отнес он к сему мрачному, могущественному лицу...»[2]

Конечно, и в классицистическом, и романтическом искусстве конкретный образный материал может привнести новые аспекты в понимание предмета художественного изображения, не предусмотренные соответствующей эстетикой, а вытекающие из самого жизненного материала. Но дело в том, что эти моменты для данного художественного метода являются чем-то случайным, чужеродным; они существуют не благодаря, а вопреки этому методу. Как известно, Корнель и Расин в своих трагедиях допускали иногда такую трактовку художественных образов, которая не совсем соответствовала канонам французского классицизма. Но характерно, что придворно-аристократическая среда, со взглядами и вкусами которой согласовалась поэтика классицизма, довольно резко реагировала на подобные отступления. Так, всесильный Ришелье считал, что в трагедии «Сид» в образе короля Фернандо недостаточно ярко, внушительно представлен носитель твердой абсолютистской власти[3].

---

[1] «История французской литературы», т. I, Изд-во АН СССР, М.—Л., 1946, стр. 554.

[2] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, Изд-во АН СССР, М., 1949, стр. 51.

[3] См. «История французской литературы», т. I, стр. 415, 543, 547.

Такой была реакция аристократической придворной среды на трагедию Расина «Британник», в которой погрешности против классицистической эстетики выразились в том, что Нерон изображен слишком жестоким, а значит — в дискредитации королевской власти.

Метод художественного реализма ориентирует писателя на проникновение в сущность изображаемого предмета. Конечно, изображая тот или иной предмет или явление, писатель-реалист уже имеет свое представление о нем. Однако изображаемый предмет предстает перед художником-реалистом не столько в качестве средства иллюстрации его понятий, сколько в качестве объекта непосредственного исследования, в котором писатель может открыть новые, ранее неизвестные ему стороны, качества. Более того, он может столкнуться с такими фактами, которые будут противоречить его представлениям, покажут их ошибочность, и в этом случае метод художественного реализма обязывает писателя отказаться от своих предшествующих понятий об изображаемом.

Показательно, что в тех случаях, когда историки литературы отмечают расхождение между пониманием писателем сущности изображаемого предмета и его действительной сущностью, верно отраженной в произведении, всегда имеются в виду художники-реалисты (Л. Толстой, Бальзак, Гоголь и др.). Так, Лев Толстой не понял революции, «от которой он явно отстранился». А все же «некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях»[1]. В. И. Ленин ставит это в причинную связь с тем, что Лев Толстой — великий художник. Ясно, что те существенные стороны революции, которые правильно отразились в творчестве Толстого, пришли в произведение в результате художественного проникновения писателя в объект изображения.

Энгельс считал то, что Бальзак «принужден был идти против своих собственных классовых симпатий и политических предрассудков, то, что он *видел* неизбежность падения своих излюбленных аристократов и описывал их как людей, не заслуживающих лучшей участи, и то, что

---

[1] «В. И. Ленин о культуре и искусстве», «Искусство», М., 1956, стр. 73.

он *видел* настоящих людей будущего там, где их единственно и можно было найти»,— «одной из величайших побед реализма»[1]. Как видим, реализм помог Бальзаку преодолеть его «политические предрассудки», помог ему, вопреки отсталым взглядам, отразить в своем творчестве важнейшую закономерность эпохи.

Для писателя-реалиста окружающий мир, конкретно-чувственная действительность — прежде всего предмет художественного познания, а не только материал для образного воплощения тех или иных идей и настроений. Этот эстетический принцип проявляется своеобразно в творчестве каждого писателя-реалиста и в то же время является общим для художественного метода реалистического искусства.

Очевидно, что реалистическое искусство является более высокой, более совершенной ступенью художественного познания, чем искусство, ему предшествовавшее.

Но утвердившись, реализм продолжает развиваться, совершенствоваться в связи с общим процессом развития жизни и искусства. Причем не следует думать, что все стороны реализма развиваются пропорционально и одновременно. В конечном счете это так, но бывают и такие периоды в общественно-исторической и культурной жизни народа, когда в силу тех или иных причин особенно бурно развивается какая-либо одна сторона реалистического художественного метода, в результате чего нарушается гармония отдельных моментов, снижается художественность. Но такое нарушение в сущности является подготовкой нового, более высокого этапа, что и случилось в сороковые годы.

II

Русская реалистическая литература 40-х годов XIX века[2], несмотря на ощутимую преемственность по отношению к передовой литературе 20—30-х годов, представляет

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 12.

[2] Говоря о русской литературе 40-х годов XIX века, мы имеем в виду период времени от начала четвертого десятилетия по 1848 год, когда началось правительственное преследование передовой литературы, приведшее к резкому снижению идейно-эстетических устремлений реалистического искусства этих лет.

собой качественно новое явление, обусловленное началом нового этапа во всей социальной и культурной жизни страны.

Весьма показательно, что многие из выдающихся деятелей 40-х годов рассматривали свою эпоху как переходную.

Так, Гоголь в «Авторской исповеди» (1847) писал: «Все более или менее согласились называть нынешнее время переходным. Все, более чем когда-либо прежде, ныне чувствуют, что мир в дороге, а не у пристани, не на ночлеге, не на временной станции или отдыхе» [1]. В 1848 г. в письме к Н. Ф. Павлову Гоголь снова указывает как на самую типичную черту своей эпохи на ее переломный характер. «...Есть какое-то неспокойствие в нашем времени,— заявляет Гоголь.— Головы всех не на месте. Может быть, от этого самого и истина ищется более, чем прежде. Это переходное состояние, в котором находится настоящая эпоха, совершается и в каждом человеке, особливо в том, который идет вперед» [2]. Эту же мысль встречаем и у Герцена, например, в «Капризах и раздумьях» (1843—1847): «Все окружающее нас подверглось пытующему взгляду критики. Это болезнь промежуточных эпох» [3]. «Статья первая» произведения Герцена «Дилетантизм в науке» начинается такими словами: «Мы живем на рубеже двух миров — оттого особая тягость, затруднительность жизни для мыслящих людей. Старые убеждения, все прошедшее миросозерцание потрясены — но они дороги сердцу. Новые убеждения, многообъемлющие и великие, не успели еще принести плода...» [4]

В 1844 г. Белинский писал: «...нельзя не подивиться быстроте, с которою движется вперед русское общество...» [5]

На черты переходного этапа в русской литературе сороковых годов указывал и Валериан Майков. В статье «Нечто о русской литературе в 1846 г.» он писал: «Истекший 1846 год носит на себе все признаки переходной эпохи. Во все это время происходило в русском литературном мире какое-то не совсем обыкновенное брожение;

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 455.
[2] Н. В. Гоголь, Письма, под ред. Шенрока, т. IV, стр. 199.
[3] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. II, стр. 49.
[4] Там же, т. III, стр. 7.
[5] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 447.

расклеивалось множество плотных масс, распадалось и формировалось вновь множество групп; раздавались свежие звуки новых надежд и хриплые стоны давно подавленного отчаяния»[1].

Для понимания того, что же происходило в русской общественной жизни сороковых годов, исключительное значение имеет определение Лениным исторической роли Белинского: «Предшественником полного вытеснения дворян разночинцами в нашем освободительном движении был еще при крепостном праве В. Г. Белинский»[2].

Процесс вытеснения из русского освободительного движения дворян разночинцами, начавшийся в эпоху Белинского, закончился в 60-е годы.

Сороковые годы в истории общественно-политической жизни нашей страны представляют собой переходный период от первого этапа освободительного движения ко второму. Для этого времени характерен значительный рост общественной активности недворянских, демократических элементов. В. Г. Белинский говорит об этом, как об одном из самых замечательных и характерных явлений 40-х годов: «...в наше время уже нисколько не редкость встретить дружеский кружок, в котором найдется и знатный барин, и разночинец, и купец, и мещанин,— кружок, члены которого совершенно забыли разделяющие их внешние различия и взаимно уважают друг в друге просто людей. Вот истинное начало образованной общественности, созданное у нас литературою!»[3] Ряды интеллигенции пополняются выдающимися людьми, вышедшими непосредственно из народной массы. Талантливые артисты — Семенова, Щепкин; поэты, писатели, публицисты — Шевченко, Погодин, Павлов (сын вольноотпущенного), Никитенко; художники — Тропинин, архитектор Воронихин и многие другие были представителями демократических слоев общества. Наконец, появляются учителя начальных школ из крепостных крестьян. Главное управление училищ разрешало помещикам «употреблять способных крепостных людей своих для обучения юношества в приходских училищах...»[4] Усиленная де-

[1] «Отечественные записки», 1847, № 1, отд. V, стр. 2.
[2] В. И. Ленин, Соч., т. 20, стр. 223.
[3] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 435—436.
[4] С. В. Рождественский, Исторический обзор деятельности Министерства народного просвещения 1802—1902, СПб., 1902, стр. 73.

мократизация русской интеллигенции вызвала беспокойство среди крепостников. В отчете Третьего отделения за 1839 год писалось: «Простой народ нынче не тот, что был за 25 лет перед сим. Подъячие, тысячи мелких чиновников, купечество и выслуживающиеся кантонисты, имеющие один общий интерес с народом, привили ему много новых идей и раздули в сердце искру, которая может когда-нибудь вспыхнуть»[1].

Но основой основ этого процесса была активизация широких слоев русского народа, вызванная господством отживших социально-экономических и политических порядков. Крепостнические отношения сковывали развитие производительных сил страны. Положение народа, в первую очередь крепостного крестьянства, становилось все более и более тяжелым. Все это вызвало недовольство и волнения самых широких демократических слоев общества. Резко растет количество крестьянских волнений. Так, по данным И. И. Игнатовича, «в пятилетие от 1826 по 1829 г. было 85 волнений, в 1830—34 г.— 60 волнений, в 1835—39 г.— 78, в 1840—44 г.— 138 волнений, в пятилетие от 1845 по 1849 г. количество волнений повысилось до 207»[2]. В 40-х годах крестьянские восстания становятся иными и в качественном отношении. Тот же исследователь писал: «С другой стороны — и это самое важное — в конце царствования Николая I и первые годы царствования Александра II приходится отмечать наличность крупных массовых движений, когда тысячи крестьян различных имений и даже губерний по одному и тому же поводу приходили в движение на большом пространстве. Эти движения выделяются из обычного типа крестьянских волнений и должны быть выделены в особую группу»[3]. Само царское правительство вынуждено констатировать бурный рост народного протеста и опасный характер, который он принимает. В нравственно-политическом отчете за 1840 год читаем: «В 1840 году число лишенных жизни помещиков простирается до 17-ти; кроме того, убито 3 управителя; безуспешных покушений на

---

[1] «Крестьянское движение 1827—1869», вып. 1, Соцэкгиз, 1931, стр. 31 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

[2] И. И. Игнатович, Крестьянские волнения.— Сб. «Великая реформа», т. III, М., 1911, стр. 46.

[3] «Великая реформа», т. III, стр. 55.

жизнь владельцев имений обнаружено 3; следовательно, всех случаев было 23. В предшествовавшие годы число это было далеко менее...

Верноподданническая преданность обязывает сказать.., что мысль крестьян к свободе год от году более угрожает опасностию [на] будущие времена России» [1].

Одной из существенных особенностей русского исторического процесса периода борьбы с феодально-крепостническим укладом являлось то, что революционным классом в этой борьбе выступило крестьянство, а не буржуазия. Задушенное нищетой и бесправием, оно было кровно заинтересовано в полном уничтожении самодержавно-крепостнического строя, помещичьего землевладения. Беспрерывные восстания крестьян были могущественным фактором, революционизировавшим сознание передовой русской интеллигенции. На настроениях и взглядах передовых русских людей сказалось также то обстоятельство, что к этому времени в Англии, Франции и других странах Западной Европы буржуазно-капиталистический строй уже достаточно обнаружил свою паразитическую, антинародную сущность, что иллюзии просветителей XVIII века самой действительностью были уже разрушены. Фридрих Энгельс в «Анти-Дюринге» писал: «...установленные «победой разума» общественные и политические учреждения оказались злой, вызывающей горькое разочарование карикатурой на блестящие обещания просветителей» [2]. Революция 1830 г. во Франции, чартистское движение в Англии, а особенно революции в ряде европейских стран 1848—1849 гг. сыграли колоссальнейшую роль в революционизировании общественного сознания не только этих стран. Широкое развитие получают учения утопических социалистов Сен-Симона, Фурье и др. Сильной стороной этих учений была критика буржуазно-капиталистических порядков. «Они (утопические социалисты.— *Д. Ч.*) дали непревзойденную до Маркса критику современного им капиталистического общества. Со всею страстностью они стремились к преобразованию общества на новых, социалистических началах, но, не являясь пролетарскими революционерами, не могли осу-

[1] «Крестьянское движение 1827—1869», стр. 41.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. 2, т. 20, стр. 268.

ществить эту задачу»[1],— читаем мы в истории философии. Идеи Сен-Симона, Фурье, Оуэна и др. утопических социалистов Англии, Франции, их острая критика капитализма находят пламенных сторонников, становятся известны во всей Европе. Новые взгляды, веяния, идеи не могли не проникнуть и в русское общество, передовые мыслящие представители которого, начиная уже с 40-х годов XIX в., с исключительной энергией и самопожертвованием искали правильной революционной теории[2].

Идеи утопических социалистов были восприняты и развиты Белинским, Герценом, Огаревым, петрашевцами и другими передовыми людьми России того времени. В «Исповеди лишнего человека» Огарев вспоминает:

...мы — дети декабристов
И мира нового ученики,
Ученики Фурье и Сен-Симона —
Мы поклялись, что посвятим всю жизнь
Народу и его освобожденью,
Основою положим социализм...[3]

Замечательным явлением общественно-политической жизни России сороковых годов, говорившим о том, что освободительная борьба после кровавой расправы Николая I с декабристами не прекратилась, была организация кружка М. В. Буташевича-Петрашевского, в котором объединились лучшие силы передового русского общества. Продолжая свободолюбивые традиции своих предшественников, дворян-революционеров, они широко исповедывали учение французских социалистов-утопистов, особенно Фурье. Н. Флеровский в своих воспоминаниях рассказывает, что члены кружка Петрашевского приезжали в Казань, знакомили с учением Фурье студентов Казанского университета. Беседы эти получали живой отклик среди студенческой молодежи[4].

Русские революционные разночинцы разоблачали не только феодально-крепостнические порядки, но в известной степени и зарождавшийся тогда в России буржуазно-

---

[1] «История философии в четырех томах», т. II, Изд-во АН СССР, М., 1957, стр. 158.

[2] См. В. И. Ленин, Соч., т. 31, стр. 9.

[3] Н. П. Огарёв, Избр. соч. в 2-х томах, т. II, Гослитиздат, М., 1956, стр. 252.

[4] См. В. И. Семевский, Из истории общественных идей в России в конце 1840-х годов, Пг., 1917, стр. 41, 42 и др.

капиталистический уклад. Вот один из замечательных в этом отношении документов.

В письме к Боткину (декабрь 1847 г.) Белинский так характеризовал сущность буржуазно-капиталистического строя: «...горе государству, которое в руках капиталистов. Это люди без патриотизма, без всякой возвышенности в чувствах... Торгаш не может иметь интересов, не относящихся к его карману. Для него деньги не средство, а цель, и люди — тоже цель; у него нет к ним любви и сострадания, он свирепее зверя, неумолимее смерти, он пользуется всеми средствами, детей заставляет гибнуть в работе на себя, прижимает пролетария страхом голодной смерти... Торгашу недоступны никакие человеческие чувства...» [1]

Характеризуя общественно-политическую атмосферу 40-х годов, нельзя упускать из виду и организацию на Украине Кирилло-Мефодиевского братства, одним из активных деятелей которого был великий украинский поэт революционер-демократ Шевченко.

В формировании сознания и художественного гения Шевченко огромную роль сыграла передовая русская литература и общественная мысль того времени. В его поэме «Сон», написанной в 1844 г., была дана исключительная по своим художественным достоинствам, революционному пафосу и масштабности сатира на всю самодержавно-крепостническую Россию. Значение шевченковской сатиры выходило далеко за пределы Украины: она являлась ярким документом, характеризующим нарастание революционных сил во всей стране.

III

В. Г. Белинский в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» так определил главную линию развития литературы 40-х годов: «...собственно новым литература прошлого года ничем не ознаменовала себя. Она шла по прежнему пути, которого нельзя назвать ни новым, потому что он *успел уже обозначиться*, ни старым, потому что *слишком недавно* открылся для

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, стр. 449—450.

литературы,— именно немного раньше того времени, когда в первый раз было кем-то выговорено слово: «натуральная школа». С тех пор прогресс русской литературы в каждом новом году состоял в более твердом ее шаге в этом направлении»[1]. Из сказанного видно, что Белинский натуральную школу считал началом нового этапа русской литературы и ее окончательное оформление относил к середине 40-х годов, когда и была дана Булгариным эта «кличка» новому литературному направлению[2].

Нужно иметь в виду, что термин «натуральная школа» у Белинского и его современников соответствовал по содержанию возникшему позже понятию «реализм». Показательно, что Белинский от художников натуральной школы требовал типизации характеров, передовых идейных устремлений и всего того, что отличает реализм от натурализма в современном понимании этого термина. Натуралистически точное изображение того или иного предмета не представляло, по мнению Белинского, художественной ценности и не имело ничего общего с типическим образом. В этом отношении интересна его рецензия на вышедшую в 1845 г. книгу Николая Кириллова «Типы современных нравов». В ней было помещено одно произведение: «Тертый калач, сцены из провинциальной жизни». Оценивая это произведение, Белинский писал: «В этом рассказе есть довольно забавные черты и, может быть, много правды, но в нем вовсе нет *типов»*[3]. И далее критик говорит о том, что непременным условием типичности является обобщение, что без такого обобщения книга не может заинтересовать широкий круг читателей. «В ней (книжке.— *Д. Ч.*) нет ничего общего, *типического*, хотя она и претендует на *типы*...»[4]

И если Белинский натуральную школу считал началом нового этапа в развитии русской литературы, то это означает, что в его понимании реализм сороковых годов качественно отличается от реализма предшествующего периода.

Хотя оформление натуральной школы происходило в середине сороковых годов, что нашло свое выражение

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 287 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

[2] «Северная пчела», 1846, 26.I, № 22, стр. 86.

[3] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 56.

[4] Там же.

в изданиях таких сборников-манифестов, как «Физиология Петербурга» (2 т., 1844—1845) и «Петербургский сборник» (1846), сгруппировавших вокруг себя лучшие литературные силы России того времени, зарождение эстетических принципов этого направления относится к концу 30-х — началу 40-х годов прошлого столетия. И тут прежде всего надо иметь в виду творчество автора «Шинели» и «Мертвых душ».

В повести «Шинель», вышедшей в том же 1842 году, что и «Мертвые души», поставлена проблема так называемого маленького человека, проблема, которая будет впоследствии центральной в творчестве писателей-реалистов 40-х годов.

Как свидетельствует П. В. Анненков[1], идея этой повести возникла у Гоголя еще в 1834 году. Внешним творческим толчком послужил канцелярский анекдот о бедном чиновнике, который, отказывая себе во всем, сэкономил деньги на покупку лепажевского ружья (чиновник был страстный охотник), но при первой же поездке на охоту он уронил ружье в воду. Хотя рассказ этот Гоголь слышал в 1834 г., работать над повестью он начал только в 1839—1840 гг., когда и были сделаны им первые наброски. В повести Гоголь переделал услышанный им рассказ так, что история бедного чиновника получила социально-обобщенный характер. Перед нами не частный случай, а типическое явление времени. В самом деле. Дорогое ружье для мелкого чиновника было предметом роскоши. Его добровольное самоограничение и все лишения во имя удовлетворения своей страсти не внушили бы читателю большого сочувствия, так как они не вызваны нуждой, жизненной необходимостью. Сама потеря ружья не представляется чем-то действительно трагическим.

В повести же Гоголя все переведено в социальный план. Тут мелкий чиновник обрекает себя на недоедание, на непосильный труд для того, чтобы удовлетворить самую настоятельную потребность — купить новую шинель взамен прохудившейся. В таких условиях пропажа шинели предстает как катастрофа не только для героя повести, но и для каждого чиновника-бедняка.

Социальный момент в повести усиливается и тем, что

---

[1] См. П. В. Анненков, Воспоминания и критические очерки, отдел I, СПб., 1877, стр. 184, 188, 189.

Гоголь показывает столкновение Акакия Акакиевича с типичной для того времени действительностью.

Чиновники канцелярии, тронутые горем Башмачкина, решили сделать для него складчину, «но собрали самую безделицу, потому что чиновники и без того уже много истратились, подписавшись на директорский портрет и на одну какую-то книгу, по предложению начальника отделения, который был приятелем сочинителю...» [1]

Когда Башмачкин обратился к «значительному лицу», то этот высокопоставленный чиновник не только не помог разыскать шинель, но совсем запугал бедного Акакия Акакиевича и довел до смерти, хотя сам по себе и не был злым человеком. Но система взглядов, понятий, отношений в столице крепостной России создавала непроницаемую стену между стоящими выше и ниже на социальной лестнице. Жертвой этой системы и сделался бедный Акакий Акакиевич.

Таким образом, Гоголем была поднята тема, которая окажется в центре внимания всей передовой литературы 40-х годов.

Гениальный истолкователь творчества Гоголя и его значения в развитии русского реализма В. Г. Белинский в 1845 г. заявлял: «Мертвые души», заслонившие собою все написанное до них даже самим Гоголем, окончательно решили литературный вопрос нашей эпохи, упрочив торжество новой школы» [2].

Нельзя не обратить внимания на то, что здесь Белинский говорит о «Мертвых душах» как о произведении, в котором проявилось новое качество в творчестве самого Гоголя, произведении, сыгравшем большую роль в развитии натуральной школы. Но, как видим, Белинский отнюдь не склонен преувеличивать значение «Мертвых душ» и даже творчества Гоголя вообще в зарождении натуральной школы.

Появление «Мертвых душ» упрочило торжество новых литературных тенденций, но эти тенденции существовали в литературе до Гоголя и были вызваны к жизни той же действительностью, которая обусловила появление творчества самого Гоголя.

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. III, 1938, стр. 163.

[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 10 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

Характерно, что эту же мысль о «Мертвых душах» и их значении для развития натуральной школы высказывает Чернышевский в «Очерках гоголевского периода русской литературы»: «Явилась новая школа писателей, образовавшихся под влиянием Гоголя. Гоголь издал «Мертвые души». Почти в одно время явились «Кто виноват?», «Бедные люди», «Записки охотника», «Обыкновенная история», первые повести г. Григоровича. Переворот был совершенный. Литература наша в 1847 году была так же мало похожа на литературу 1835 года, как эпоха Пушкина на эпоху Карамзина» [1]. Как и Белинский, Чернышевский говорит об огромном значении «Мертвых душ» для торжества натуральной школы, но указывает также на то, что почти одновременно с «Мертвыми душами» появился ряд произведений, по своим идейно-эстетическим основам характерных для натуральной школы, что в это время происходит «совершенный» переворот в литературе. Очевидно, что в гоголевских «Мертвых душах» явилось то, что созревало во всей русской литературе, что Гоголь дал могущественный толчок новому направлению, значительно ускорил процесс литературного развития.

Вершинное достижение творчества Гоголя «Мертвые души» заключали в себе новое качество русского реализма, обусловленное всем общественно-историческим, культурным и литературным развитием страны в конце 30-х — начале 40-х годов XIX в. Обращает на себя внимание прежде всего наличие в «Мертвых душах» ряда высказываний Гоголя декларативно-программного характера. В этом отношении особый интерес представляет начало знаменитой VII главы «Мертвых душ». Если отвлечься от всего прочего, то автор выдвигает здесь следующие два принципа своего творчества. Первое — это изображение не исключений, а распыленных повсюду серых, ординарных характеров. Второе — стремление показать «всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь», т. е. те бытовые и социальные условия, в каких живут и действуют его герои. Конечно, и в более ранних своих произведениях, в таких, как «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и многих

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч. в пятнадцати томах, т. III, стр. 181.

других, Гоголь изображал типы обывателей в конкретной бытовой обстановке. Но нигде Гоголь не возводил такой литературной практики в эстетический принцип. И не случайно именно в «Мертвых душах», где названный принцип воплощен наиболее ярко, писатель счел необходимым декларативно заявить об этом.

Выше уже говорилось о том, что одной из главнейших задач, поставленных перед передовыми людьми России эпохи сороковых годов всем ходом жизни и условиями социально-политической борьбы, было глубокое проникновение в закономерности общественного развития страны. В. Г. Белинский основную тенденцию литературного процесса этого времени видел в стремлении литературы «из риторической сделаться естественной», т. е. отказаться от создания выспренных образов, живущих только в фантазии художника, а стремиться художественно познать объективно существующие предметы и явления, отразить присущие им свойства и качества. Тем самым литература как бы становится в один ряд с научным познанием природы и общества. Но в таком случае, писал Белинский, «нужно было обратить все внимание на толпу, на массу, изображать людей обыкновенных, а не приятные только исключения из общего правила, которые всегда соблазняют поэтов на идеализирование...» [1]

В этом обращении к толпе, массе заключалась одна из сторон нового качества реализма.

В реализме дворянского этапа русского освободительного движения — реализме Грибоедова, Пушкина, Лермонтова — на первый план выступает индивидуум, личность. Чацкий, Онегин, Татьяна, Ленский, Печорин — все это незаурядные люди. Они не являются представителями своего класса в прямом смысле слова, они возвышаются над своей средой. Это отщепенцы, исключение из правил, «самоотрицание» дворянства. Это в большей степени психологические характеры, чем социальные типы. В них еще немало черт, общих с героями романтического плана. Личные, индивидуальные особенности проявляются в них ярче, чем общественная природа.

Эта черта реализма 30-х годов объясняется его генетической связью с романтизмом, романтическим культом исключительной личности. Поэтому герои реалистических

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 294.

произведений 20—30-х годов отдельными чертами нередко напоминают романтических героев предшествующей поры. Так, в образе Онегина, в особенности в его отношении к светскому петербургскому обществу, в его тяге к разумной жизни много сходного и с героем «Кавказского пленника», и с Алеко — героем поэмы «Цыганы». Происходит как бы переосмысление романтического героя с позиций реалистической эстетики.

Вот, например, Ленский, как он рисуется в черновом варианте романа:

Душою школьник Геттингенской
Красавец в полном цвете лет
Крикун, мятежник и поэт
Он из Германии свободной
[Привез] учености плоды
Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий прямо благородный[1] —

и в окончательной редакции:

С душою прямо геттингенской,
Красавец, в полном цвете лет,
Поклонник Канта и поэт.
Он из Германии туманной
Привез учености плоды:
Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный[2].

Замена одних определений изображаемого образа другими («крикун, мятежник» — «поклонник Канта»; «Германии свободной» — «Германии туманной»; «дух пылкий прямо благородный» — «дух пылкий и довольно странный») показывает, как, преодолевая романтизм в изображении Ленского, Пушкин стремится дать реалистическую трактовку романтического героя.

Еще пример. В ранней редакции:

Он пел разлуку и печаль
И романтическую *даль*,
И умирающие розы...
Он пел волшебную страну,
Где в [тишине]
Лились его живые слезы
И сень дубрав, где [он] встречал
Свой верный милый Идеал...[3]

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. VI, Изд-во АН СССР, М., 1937, стр. 267 (разр. наша.— *Д. Ч.*).
[2] Там же, стр. 33.
[3] Там же, стр. 273.

В окончательной редакции:

Он пел разлуку и печаль,
И *нечто, и туманну даль,*
И романтические розы;
Он пел те дальние страны,
Где долго в лоно тишины
Лились его живые слезы;
Он пел поблеклый жизни цвет,
Без малого в осьмнадцать лет [1].

В окончательном варианте романтические черты образа Ленского Пушкиным намеренно пародируются, что связано с преодолением Пушкиным романтической поэтики. Последние же два стиха: «Он пел поблеклый жизни цвет без малого в осьмнадцать лет» свидетельствуют, что все эти романтические атрибуты Ленского — пустое модничанье, маска. Пушкин срывает романтические украшения, перед нами процесс деромантизации героя, переделка его с позиций реалистической эстетики. Однако и в новом своем «деромантизированном» виде образ все же сохраняет налет некоторой исключительности, романтичности.

Нельзя забывать и о том, что в 20—30-х годах XIX в. только начался процесс познания общественных закономерностей литературой и социальными науками. Человеческая личность, ее внутренний духовный мир еще не осознаются как продукт общественной среды и типических обстоятельств.

В связи с дальнейшим развитием науки, материалистической философской мысли, реализма на первый план выдвигается личность обыкновенная. И это вполне понятно, ведь для глубокого проникновения в закономерности социальной действительности, особенно на первых порах, художник должен обращаться не к исключениям, в которых, как правило, проявляются отклонения от нормы, а к самому обыденному, массовому, типичному герою, так как именно в таком персонаже на первый план выступают черты, роднящие его с целой группой социально родственных лиц.

Эту закономерность ощущали и многие современники Гоголя. Так, Галахов в статье «Из записок человека»

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 35 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

писал, что изображение жизни обыкновенного человека не только не менее интересно, чем изображение жизни человека необыкновенного, но имеет и свои преимущества, а именно возможность раскрыть общее в частном, закономерное в единичном: «Но в этой скромной обыкновенности есть своего рода достоинство — тождество ее жизни с жизнью других, общность признаков, которыми наделено большинство рода» [1].

Интерес к обыденному, обусловленный стремлением проникнуть средствами искусства в закономерности общественного развития, имел огромное стимулирующее значение, как справедливо говорит об этом С. М. Петров [2], и в расширении жизненных горизонтов реалистического искусства, его художественных возможностей. В художественных произведениях изображаются различные человеческие характеры, черты из быта разных общественных групп, на равных началах вводятся в литературу представители различных общественных прослоек.

Отдельный образ-тип ценится прежде всего как воплощение свойств целого разряда родственных в каком-либо отношении людей. В литературе появляется как бы социальная систематика, классификация общества. Автор «Мертвых душ» с гениальным мастерством воплотил этот эстетический принцип в художественной практике и подытожил свой писательский опыт в теоретических высказываниях. В письме к Шевыреву он заявил: «Мне бы очень нужно было иметь всегда у себя в ящике один-другой портрет, набросанный ловкою рукою, хоть и бегло, с человека, которого бы можно было назвать *типом* (курсив автора.— *Д. Ч.*) и представителем своего сословия в его современном, нынешнем виде» [3]. Ту же просьбу Гоголь повторяет в письме к А. С. и У. Г. Данилевским: «...Если же вас бог наградил замечательностью особенною и вы, бывая в обществе, умеете подмечать его смешные и скучные стороны, то вы можете составить для меня *типы*, то есть, взявши кого-нибудь из тех, которых можно назвать представителем его сословия или сорта людей, изобразить в лице его то сословие, которого он представитель...» [4]

---

[1] «Отечественные записки», 1847, № 12, отд. I, стр. 301.

[2] См. С. М. Петров, Проблемы реализма в художественной литературе, Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, М., 1962, стр. 48.

[3] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. XIII, стр. 252—253.

[4] Там же, стр. 262.

Повторяем: ни в одном из предшествующих произведений Гоголя принцип «типизации» не проявился так настоятельно и всесторонне, как в «Мертвых душах».

Начинается произведение такими словами: «В ворота гостиницы губернского города N въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка, в какой ездят холостяки: отставные подполковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие около сотни душ крестьян, словом, все те, которых называют господами средней руки» [1]. Так автором сразу же дается групповая характеристика героя. Соотнесение рисуемого образа с определенной категорией людей в «Мертвых душах» является одним из существенных приемов, обусловленных художественным принципом типизации, согласно которому каждый предмет или образ должен характеризовать целый ряд предметов или образов. Например, характеризуя Коробочку, автор находит нужным сказать, что черты Настасьи Петровны присущи и дамам из великосветской среды: «Точно ли так велика пропасть, отделяющая ее от сестры ее, недосягаемо огражденной стенами аристократического дома с благовонными чугунными лестницами, сияющей медью, красным деревом и коврами...» [2] Благодаря такому соотнесению личные качества Коробочки предстали как свойства социальные, групповые, присущие лицам эксплуататорской части общества. Особенно замечательно в этом отношении сравнение Коробочки с государственным человеком: «...иной и почтенный, и государственный даже человек, а на деле выходит совершенная Коробочка. Как зарубил что себе в голову, то уж ничем его не пересилишь...» [3] Казалось бы, от Коробочки до государственного человека — дистанция огромного размера. Но в своей сущности это одно и то же, та же косность, тупость и непроходимый консерватизм,— качества, порожденные в представителях господствующего класса поместно-крепостным социально-политическим порядком. Для того, чтобы представить в художественном образе (например, Коробочки) определенный тип, категорию людей, автор изображает почву, формирующую духовный мир Коробочки, создает в произведении такие художественные условия, в каких социальная сущность данного образа предстала бы особенно

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 7.
[2] Там же, стр. 58.
[3] Там же, стр. 53.

выразительно и полно. Такие же групповые портреты даются и другим героям «Мертвых душ». О Ноздреве сказано следующее: «Лицо Ноздрева, верно, уже скольконибудь знакомо читателю. Таких людей приходилось всякому встречать не мало» [1]. Далее следует общая характеристика людей ноздревского типа. О Чичикове автор также говорит как об эталоне целой социальной группы. «Кто же он?— спрашивает автор,— стало быть, подлец? Почему же подлец, зачем же быть так строгу к другим? Теперь у нас подлецов не бывает, есть люди благонамеренные, приятные, а таких, которые бы на всеобщий позор выставили свою физиогномию под публичную оплеуху, отыщется разве каких-нибудь два-три человека, да и те уже говорят теперь о добродетели. Справедливее всего назвать его: хозяин, приобретатель» [2].

В приведенном определении социальной сущности Чичикова заключена инвектива по адресу зарождающегося буржуазно-капиталистического общества, в котором чичиковы не только не слывут подлецами, но предстают как носители морали нового класса — «хозяев, приобретателей». Таким образом, Павел Иванович также соотнесен с определенной социальной категорией людей, он выступает в качестве ее типического представителя.

Изображению «видовых» признаков, свойств служит и созданный Гоголем прием коллективной характеристики героев. Писатель рисует два коллективных портрета, подразделяя всех губернских чиновников, да и не только губернских, но и петербургских, на две большие группы: «Мужчины здесь, как и везде, были двух родов: одни тоненькие, которые все увивались около дам; некоторые из них были такого рода, что с трудом можно было отличить их от петербургских: имели также весьма чисто, обдуманно и со вкусом зачесанные бакенбарды, или просто благовидные, весьма гладко выбритые овалы лиц, так же небрежно подседали к дамам, так же говорили пофранцузски и смешили дам так же, как и в Петербурге. Другой род мужчин составляли толстые или такие же, как Чичиков, то есть не так чтобы слишком толстые, однако ж и не тонкие. Эти, напротив того, косились и пятились от дам и посматривали только по сторонам, не рас-

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 70.
[2] Там же, стр. 241.

ставлял ли где губернаторский слуга зеленого стола для виста. Лица у них были полные и круглые, на иных даже были бородавки, кое-кто был и рябоват; волос они на голове не носили ни хохлами, ни буклями, ни на манер черт меня побери, как говорят французы; волосы у них были или низко подстрижены, или прилизаны, а черты лица больше закругленные и крепкие. Это были почтенные чиновники в городе. Увы! толстые умеют лучше на этом свете обделывать дела свои, нежели тоненькие. Тоненькие служат больше по особенным поручениям или только числятся и виляют туда и сюда; их существование как-то слишком легко, воздушно и совсем ненадежно. Толстые же никогда не занимают косвенных мест, а все прямые и уж если сядут где, то сядут надежно и крепко, так что скорей место затрещит и угнется под ними, а уж они не слетят. Наружного блеска они не любят; на них фрак не так ловко скроен, как у тоненьких, зато в шкатулках благодать божия. У тоненького в три года не остается ни одной души, не заложенной в ломбард; у толстого спокойно, глядь, и явился где-нибудь в конце города дом, купленный на имя жены, потом в другом конце другой дом, потом близ города деревенька, потом и село со всеми угодьями. Наконец толстый, послуживши богу и государю, заслуживши всеобщее уважение, оставляет службу, перебирается и делается помещиком, славным русским барином, хлебосолом, и живет, и хорошо живет»[1]. Нечто подобное мы встречали в «Евгении Онегине», когда Пушкин характеризовал светское общество. Но нетрудно заметить, что у Гоголя групповая характеристика носит качественно иной характер. Пушкин называет отдельные признаки разных представителей одной среды и этим характеризует среду в целом.

Тут был Проласов, заслуживший
Известность низостью души,
Во всех альбомах притупивший
St.-Priest, твои карандаши;
В дверях другой диктатор бальный
Стоял картинкою журнальной
. . . .
И путешественник залетный,
Перекрахмаленный нахал...[2]

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 14—15.
[2] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 176—177.

У Гоголя же группа людей объединяется в одно целое общими духовными и даже портретными чертами, как бы персонифицируется, благодаря чему внутренняя сущность членов этой группы предстает как некое единство, порожденное их социальным бытием, индивидуальные отклонения здесь весьма и весьма незначительны.

Вот групповой портрет уездных чиновников рангом ниже тех, какие бывают на балу у губернатора: «Надобно сказать, что палатские чиновники особенно отличались невзрачностию и неблагообразием. У иных были лица, точно дурно выпеченный хлеб: щеку раздуло в одну сторону, подбородок покосило в другую, верхнюю губу взнесло пузырем, которая в прибавку к тому же и треснула; словом, совсем некрасиво. Говорили они все как-то сурово, таким голосом, как бы собирались кого прибить;.. приходили даже подчас в присутствие, как говорится, нализавшись, отчего в присутствии было нехорошо, и воздух был вовсе не ароматический» [1].

Групповая характеристика подчеркивает также индивидуальное убожество изображенных героев, их обезличенность, внутреннюю бедность. Прием коллективной характеристики использует Гоголь и при обрисовке второстепенных, эпизодических персонажей. О приказчике, например, говорится, что он, «...сделавшись приказчиком, поступал, разумеется, как все приказчики» [2]. Очевидно, что автора интересует не данный конкретный приказчик, а приказчики вообще как определенная социальная категория людей, как порождение паразитического помещичьего быта.

Принцип групповой соотнесенности проявляется у Гоголя не только в изображении людей, но даже и неживых предметов, что свидетельствует о его первостепенной художественной важности. Вот как, например, Гоголь описывает гостиницу, в которой остановился Чичиков: «...гостиница была тоже известного рода, то есть именно такая, как бывают гостиницы в губернских городах...» [3]

В этом отношении особенно интересно описание города: «Дома были в один, два и полтора этажа, с вечным мезонином, очень красивым, по мнению губернских архи-

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 228—229.
[2] Там же, стр. 33.
[3] Там же, стр. 8.

текторов... Попадались почти смытые дождем вывески с кренделями и сапогами, кое-где с нарисованными синими брюками и подписью какого-то Аршавского портного; где магазин с картузами, фуражками и надписью: «Иностранец Василий Федоров»; где нарисован был билиярт с двумя игроками во фраках... Игроки были изображены с прицелившимися киями, несколько вывороченными назад руками и косыми ногами... Кое-где просто на улице стояли столы с орехами, мылом и пряниками, похожими на мыло... Чаще же всего заметно было потемневших двуглавых государственных орлов, которые теперь уже заменены лаконической надписью: «Питейный дом» [1]. Перед нами, если можно так выразиться, вывеска всего города, помогающая составить представление о его жителях.

Василий Федоров объявляет себя иностранцем, руководствуясь, конечно, понятиями и вкусами жителей города. Автор не случайно рядом с мылом помещает пряники. Всеобщая безвкусица, бессмыслица, бестолочь, казенщина — вот наиболее характерные черты обитателей губернского города N.

Этому своеобразному портрету города Гоголь предпосылает следующее: «...Чичиков отправился посмотреть город, которым был, как казалось, удовлетворен, ибо нашел, что город никак не уступал другим губернским городам...» [2] И вновь перед нами не просто описание данного города, а своего рода образец российских губернских городов.

Обобщен и типичен даже пейзаж в «Мертвых душах». Так, уже во второй главе, когда Чичиков оставляет губернский город N и в поисках «мертвых душ» едет по помещичьим усадьбам, мы встречаем пейзаж, назначение которого — показать читателю неустроенность, бедность, дикость российского провинциального захолустья: «Едва только ушел назад город, как уже пошли писать по нашему обычаю чушь и дичь по обеим сторонам дороги: кочки, ельник, низенькие жидкие кусты молодых сосен, обгорелые стволы старых, дикой вереск и тому подобный вздор. Попадались вытянутые по шнурку деревни, постройкою похожие на старые складные дрова, покрытые серыми крышами с резными деревянными под ними укра-

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 11.
[2] Там же.

шениями... Несколько мужиков по обыкновению зевали, сидя на лавках перед воротами в своих овчинных тулупах. Бабы с толстыми лицами и перевязанными грудями смотрели из верхних окон; из нижних глядел теленок или высовывала слепую морду свою свинья. Словом виды известные»[1]. Последней фразой автор подчеркивает «всеобщность» нарисованного пейзажа. Перед нами своеобразный символ крепостной России, нищей, бесправной, несчастной.

В письме к Жуковскому от 12 декабря 1836 г. Гоголь так определил характер и назначение «Мертвых душ»: «Вся Русь явится в нем!.. передо мною все наши, наши помещики, наши чиновники, наши офицеры, наши мужики, наши избы, словом вся православная Русь»[2]. Россия во всем ее разнообразии, сложности, национальном своеобразии и противоречивости — таким представлялся Гоголю объект его произведения.

«Мертвые души» — образец нового, не семейного, так характерного для литературы догоголевского периода, а социального романа. Даже в «Евгении Онегине», в этой, по выражению Белинского, энциклопедии русской жизни, в центре — судьбы отдельных героев — Онегина и Татьяны. В основе «Мертвых душ», вместо конфликта одного героя, единицы с обществом, лежит конфликт огромнейшего социального значения — между угнетенным народом и всем миром дворян-крепостников и чиновников. Еще Белинский видел сущность поэмы, ее пафос «в противоречии общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциальным началом...»[3] Нужно сказать, что Гоголь обнаруживает исключительное мастерство и находчивость в создании и использовании всевозможных художественных средств, с огромнейшей силой вскрывающих противоположность и взаимосвязь этих двух начал.

Условия крепостного строя, бесконечная нужда, непосильный труд, абсолютное бесправие, постоянное унижение или, вернее, непризнание в крепостном хоть каких-либо человеческих достоинств — все это отупляло народ, прививало ему рабские черты. И Селифан, и Петрушка, и мужики-философы, рассуждающие, доедет ли колесо до

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 21—22 (разр. наша.— *Д. Ч.*).
[2] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. XI, стр. 74.
[3] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 431.

Казани, и мужики, рассказывающие о Плюшкине, и многие другие гоголевские образы являются ярким художественным подтверждением этой трагической черты русской жизни. Но тут в романе писатель говорит и об огромных потенциальных силах русского народа. Вспомним авторскую похвалу меткости русского слова, вылившуюся в связи с прозвищем, данным мужиком Плюшкину: «...живой и бойкой русской ум, что не лезет за словом в карман, не высиживает его, как наседка цыплят, а влепливает сразу, как пашпорт на вечную носку, и нечего прибавлять уже потом, какой у тебя нос или губы — одной чертой обрисован ты с ног до головы!» [1] Какой контраст между тем, каким явился этот крепостной крестьянин во всей его исторической определенности, и его скрытыми духовными силами, которые только случайно, как проблески, пробиваются сквозь толщу крепостнических наслоений! Или вспомним мужичка в лаптях, плетущегося куда-то за 800 верст.

В. Ермилов в статье «О некоторых сторонах сатирической поэтики Гоголя» очень метко определил «главную особенность мировоззрения и всего творчества Гоголя», заключающуюся «в необычайно глубоком чувстве противоречия, мучившего всех передовых людей России, между высоким историческим значением и призванием великого народа и тогдашней социально-политической, техникоэкономической отсталостью страны,— эта решающая особенность мировоззрения художника, разумеется, сказалась в особенностях его творческого метода, его стиля, вплоть до конкретностей стилистики» [2]. И действительно — сопоставление вещей абсолютно противоположных, резкие переходы от одного к другому, связанному с первым по контрасту, характерны для произведения в целом. Такие резкие контрастные переходы от возвышенных авторских размышлений к серой, грязной, пошлой действительности являются одним из постоянных художественных приемов великого русского писателя. В качестве примера приведем отрывок из последней главы первого тома «Мертвых душ»:

И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 109.

[2] «Вопросы литературы», 1959, № 1, стр. 141.

мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..

«Держи, держи, дурак!» — кричал Чичиков Селифану.

«Вот я тебя палашом!» — кричал скакавший навстречу фельдъегерь с усами в аршин. «Не видишь, леший дери твою душу: казенный экипаж!» [1]

На том же принципе контраста основано раздумье о необъятных просторах и судьбах России:

Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не очарует взора... И еще, полный недоумения, неподвижно стою я, а уже главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями, и онемела мысль пред твоим пространством. Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему? [2]

Как видим, картина в целом представляет собой странное переплетение двух резко контрастных начал — серости, бедности, общего неустройства (это историческое определение данного момента, это самодержавно-крепостная Русь) и вместе с тем бесконечного величия и могущества, выраженного образом-символом колоссальнейшего пространства. Облако, «тяжелое грядущими дождями», символизирует те потенциальные силы народа, которым предстоит уничтожить рабство, создать новую величественную Россию.

Замечательно, что и Белинский, несмотря на ужасное положение русского народа, на кошмарный гнет николаевской действительности, казалось бы навсегда подавившей лучшие духовные и гражданские стремления и чувства общества, глубоко верил в великие силы закованного в цепи рабства русского народа. Он постоянно подчеркивал стремление русского человека к широте и размаху, отраженным и в гоголевском образе безграничного пространства. В письме к В. П. Боткину от 8 марта 1847 года он с гордостью заявлял: «Я — натура русская. ...Не хочу быть даже французом, хотя эту нацию люблю и уважаю больше других. Русская личность пока — эмбрион, но сколько широты и силы в натуре этого эмбриона, как душна и страшна ей всякая ограниченность и узость!» [3]

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 221.

[2] Там же, стр. 220—221.

[3] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, стр. 350.

Значительный идейно-эстетический смысл заключен в том, что первая книга «Мертвых душ», живописующая темные стороны российской действительности, завершается образом Руси-тройки. Эта концовка свидетельствует о том, что все случаи противопоставления уродливого прекрасному в первом томе были проявлением единого эстетического принципа, получившего в конце тома наиболее завершенное, итоговое выражение.

Широкое использование Гоголем различных форм контрастов было определено как объектом изображения — переходной эпохой со всеми ее сложностями и противоречиями, так и стремлением автора к художественной выразительности, к тому, чтобы освещенное высоким писательским идеалом еще резче, ярче, выпуклей предстало все убожество, ужас жизни в стране, которой управляют «мертвые души».

Нередко контраст строится на несоответствии эпически возвышенной формы выражения и мелкого, «низкого» содержания. В «Тарасе Бульбе» Гоголь широко использует повторы — прием, почерпнутый из народного героического эпоса и придающий эпическую торжественность и величавость изображаемому. Вспомним знаменитое «Есть ли еще порох в пороховницах?» или описание того, как старуха-мать напрасно ожидает возвращения своего погибшего на войне сына: «Будет, сердечная, выбегать всякий день на базар, хватаясь за всех проходящих, распознавая каждого из них в очи, нет ли между их одного, милейшего всех. Но много пройдет через город всякого войска, и вечно не будет между ними одного, милейшего всех» [1]. Здесь прием повтора используется в прямом его значении, для создания возвышенного трагического пафоса. Совсем иную эстетическую роль играет этот же прием в том случае, когда служит средством выражения мелкого, пошлого содержания. Так, в «Мертвых душах» Гоголь применяет повтор, когда говорит о даме, приславшей Чичикову любовную записочку: «...как только дамы расселись по местам, он вновь начал выглядывать, нельзя ли по выражению в лице и в глазах узнать, которая была сочинительница; но никак нельзя было узнать ни по выражению в лице, ни по выражению в глазах, которая была сочинительница» [2].

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. II, 1937, стр. 136.
[2] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 164.

И чем ниже, пошлей объект изображения, тем ярче, сильнее проявляется комическая, сатирическая функция указанного приема. Для создания сатирического эффекта Гоголь обращается к использованию анафор. Вот как, например, изображает автор начало новой эпохи в жизни своего героя: «У ж е сукна купил он себе такого, какого не носила вся губерния.., у ж е приобрел он отличную пару и сам держал одну вожжу, заставляя пристяжную виться кольцом; у ж е завел он обычай вытираться губкой, намоченной в воде, смешанной с одеколоном, у ж е покупал он весьма недешево какое-то мыло для сообщения гладкости коже; у ж е...»[1] Анафора придает ритмичность, торжественность изображаемому, но так как оно по сути своей слишком низменно, убого, то создается комическое впечатление, пошлость изображаемого выступает особенно ярко и сильно.

Перед нами, казалось бы, противоречие: использование художественных приемов, служащих обычно созданию высокого, значительного контекста, для передачи низкого, мелкого содержания. Однако в действительности такое сочетание воспринимается как особая форма художественного единства. Какова же основа указанного противоречивого единства? Пустота, мелочность и ничтожество изображаемого понятны писателю и его читателям. Но для его героев — коробочек, чичиковых, ноздревых и пр.— такой жизненный уклад был единственно важным и возможным. Поэтому несоответствие формы и содержания здесь только кажущееся. Именно такая форма была внутренне оправданной, помогала вскрыть мелочность страстей и побуждений целой галереи «небокоптителей», показать историческую несостоятельность всего социального уклада жизни.

«Мертвые души» — социальный роман.

Эту особенность «Мертвых душ» отметил Салтыков-Щедрин, причем он поставил ее в связь с самыми прогрессивными тенденциями русской литературы. Подчеркивая устарелость семейно-бытового романа, несоответствие его запросам времени, гениальный русский сатирик писал: «Мне кажется, что роман утратил свою прежнюю почву с тех пор, как семейственность и все, что принадлежит к ней, начинает изменять свой характер... Борьба

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 232 (разр наша.— *Д. Ч.*).

за неудовлетворенное самолюбие, борьба за оскорбленное и униженное человечество, наконец, борьба за существование — все это такие мотивы, которые имеют полное право на разрешение... арена, на которой происходит борьба... существует, и... очень настоятельно стучится в двери литературы. В этом случае я могу сослаться на величайшего из русских художников, Гоголя, который давно провидел, что роману предстоит выйти из рамок семейственности» [1].

Для создания социального романа, отражающего важнейшие явления и противоречия общественной жизни, необходимо было преодолеть старые композиционно-сюжетные схемы романа с семейно-любовной интригой, объединяющей все части произведения в одно целое. Для социального романа характерно не только единство, но и известная дистанция, отдаленность одной части от другой, относительная самостоятельность некоторых сцен и ситуаций.

В «Учебной книге русской словестности» (1840) Гоголь так определяет жанр, в наибольшей степени отвечающий требованиям времени: «В новые веки произошел род повествовательных сочинений, составляющих как бы середину между романом и эпопеей, героем которого бывает хотя частное и невидное лицо, но однако же значительное во многих отношениях для наблюдателя души человеческой. Автор ведет его жизнь сквозь цепь приключений и перемен, дабы представить с тем вместе вживе верную картину всего значительного в чертах и нравах взятого им времени, ту земную, почти статистически схваченную картину недостатков, злоупотреблений, пороков и всего, что заметил он во взятой эпохе и времени достойного привлечь взгляд всякого наблюдательного современника...» [2] Этот жанр Гоголь противопоставляет традиционному роману, в котором, пишет автор «Учебника русской словестности», «всё, что ни является, является потому только, что связано слишком с судьбой самого героя. Здесь, как в драме, допускается одно только слишком тесное соединение между собою лиц; всякие же дальние между ними отношения или же встречи такого рода, без которых можно бы обойтись, есть порок в романе, делает его растянутым и скучным» [3].

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. X, Гослитиздат, Л., 1936, стр. 55—56.

[2] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 478—479.

[3] Там же, стр. 481—482.

«Мертвые души» Гоголь назвал поэмой, чем подчеркнул сознательное новаторство, стремление дать полотно огромнейших масштабов, художественно отражающее жизнь страны в различных, существенных ее проявлениях.

Такая задача требовала для своего решения особенных художественных средств.

В соответствии с замыслом романа, в котором должна явиться «вся Русь», Гоголь сам нарисовал виньетку для титульного листа первого издания «Мертвых душ». На виньетке — постоялые дворы, черепа, бутылки, жареный гусь, пляшущий вприсядку крестьянин, танцующая пара, трагические маски, рыбы, лапти и т. д., все это хаотично, разбросано, не связано между собой. В верхней части виньетки — мчащаяся тройка. А в центре — надпись крупным шрифтом — «ПОЭМА». Тройка и слово «поэма» связывают всю эту пестроту, разбросанность в нечто цельное, создают единство в многообразии.

Характернейшей особенностью построения «Мертвых душ» является, как известно, наличие всевозможнейших форм отступлений от основной сюжетной линии — от Чичикова и его предприятия. Гоголь вводит большое количество самостоятельных сценок, отдельных новелл, непосредственно не связанных с развитием сюжета.

Так, сообщая о том, что Чичиков с Коробочкой обращается проще, без церемоний, чем с Маниловым и другими героями поэмы, Гоголь приводит небольшую новеллу. Вот ее начало: «Положим, например, существует канцелярия.., в канцелярии, положим, существует правитель канцелярии». Далее рассказывается, как ведет себя начальник канцелярии в кругу своих подчиненных и какие с ним происходят превращения, как только он сталкивается с начальством. Кончается эта новелла так: «Эхе, хе!» думаешь себе... Но, однако ж, обратимся к действующим лицам» [1]. Вмонтированная в текст, эта новелла кажется сначала чем-то инородным, переносит читателя в иную жизненную сферу. Но, во-первых, благодаря этому рамки поэмы раздвигаются. И, с другой стороны, вставная новелла внутренне связана с конкретным эпизодом произведения: она говорит о типичности поведения Чичикова и Коробочки, о распространенности данного явления в обществе.

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 49, 50.

Внешне не связан с повествованием и рассказ о Мокии Кифовиче и Кифе Мокиевиче. Уже начало этого рассказа: «...жили в одном отдаленном уголке России два обитателя»[1], напоминающее сказочные зачины — «жили-были», сразу отвлекает внимание читателя от похождений Чичикова, подчеркивает самостоятельность этой части «Мертвых душ».

Но ведь основной пафос рассказа о Мокии Кифовиче и Кифе Мокиевиче — защита прав писателя на изображение отрицательных сторон жизни — так органичен для идейной направленности поэмы Гоголя. Поэтому данное отступление не нарушает внутренней целостности произведения.

Важную идейно-композиционную функцию несет в романе известная «Повесть о капитане Копейкине», выделенная самим Гоголем под отдельным заглавием. Сюжетно не связанная с авантюрой Чичикова, эта повесть дает ощутить читателю всю масштабность обобщения действительности в «Мертвых душах»: перед нами Русь, начиная от хутора Коробочки, губернского города и кончая столицей, где такое же беззаконие и произвол, что и в глуши.

Итак, в основе идейно-художественного единства произведения Гоголя — не острый сюжет, не интрига, а единство самого объекта изображения — поместно-крепостной России 40-х годов XIX века. Именно стремлением дать широчайшую, всеобъемлющую картину русской жизни определяется и композиция произведения, и вся сумма художественно-изобразительных приемов, именно эта авторская установка связывает в единую цепь казалось бы сюжетно разорванные картины, сцены, эпизоды.

«Мертвые души» Гоголя были закономерным результатом развития прогрессивных тенденций русской литературы конца 30-х — начала 40-х годов XIX в. То, что назревало в литературе, то, что было угадано в творчестве других русских писателей, получило в «Мертвых душах» Гоголя законченное и осознанное художественное воплощение. Поэтому поэма Гоголя сыграла такую огромную роль в дальнейшем движении литературы по пути реализма, национальной самобытности и народности.

Еще до выхода в свет «Мертвых душ» в русской литературе встречаются и отдельные образы, и сцены, кото-

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 243.

рые как бы предвещают появление гениального создания Гоголя. Так, в романе Нарежного «Аристион, или Перевоспитание» (1822) есть наброски и помещика ноздревского типа, и скупца вроде Плюшкина [1]. Чем ближе к 40-м годам, тем отчетливее обнаруживаются признаки сближения передовой русской литературы с реальной жизнью, со всеми ее пороками, мелочами, обыденностью. В 1839 г. в «Новогоднике» Кукольника под названием «Скупец» печатается отрывок из романа Квитки «Жизнь и похождения Столбикова», который полностью выйдет в свет в 1841 г. Здесь Квитка изображает скупого помещика, очень напоминающего гоголевского Плюшкина. И в скупом Квитки, и в образе Плюшкина отражено типичное явление того времени — распад, загнивание поместно-крепостного уклада. Оба героя патологически скупы, всю свою энергию, силы они отдают бессмысленному приобретательству. Их дети гибнут по их вине. Герой Квитки, подобно Плюшкину, отказывает своему сыну, молодому офицеру, в деньгах на обмундирование. Да и сами они, при всем их богатстве, нищенствуют. Даже портреты их сходны: «...показался старичишка, сухой, бледный, в весьма длинном, широком и изношенном сертуке, при двух-трех пуговицах; на голове колпак...» (герой Квитки) [2]; «Платье на ней (фигуре.— *Д. Ч.*) было совершенно неопределенное, похожее очень на женский капот; на голове колпак...» (Плюшкин) [3]. Кроме патологической скупости, обоим героям свойственна крайняя подозрительность, нелюдимость. Вот как скупец Квитки реагирует на появление гостя: «Он чрезвычайно и з у м и л с я, у в и д е в н е з н а к о м о г о ч е л о в е к а, и, подступая ко мне навстречу, спросил: «А кто вы и что вам здесь надобно?» [4] А вот встреча Чичикова с Плюшкиным: «Фигура (Плюшкин.— *Д. Ч.*), с своей стороны, глядела на него тоже пристально. Казалось, гость был для нее в диковинку, потому что она обсмотрела не только его, но и Селифана и лошадей, начиная с хвоста и до морды» [5].

---

[1] См. об этом «История русского романа в двух томах», т. I, Изд-во АН СССР, М.— Л., 1962, стр. 337.

[2] Г. Ф. К в і т к а-О с н о в'я н е н к о, Твори в шести томах, т. V, Держлітвидав України, 1956, стр. 271.

[3] Н. В. Г о г о л ь, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 114.

[4] Г. Ф. К в і т к а-О с н о в'я н е н к о, Твори в шести томах, т. V, стр. 278 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

[5] Н. В. Г о г о л ь, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 114.

Перед нами два родственных характера, порожденные условиями поместно-крепостного уклада жизни в период его разложения и объективно, правдиво воспроизведенные двумя писателями.

На грани 30—40-х годов все отчетливее намечается поворот русской прозы к «низкой» действительности, что находит выражение не только в художественной практике, но и в заявлениях-декларативного характера.

Укажем, например, на книгу А. Башуцкого «Очерки из портфеля ученика натурного класса», изданную в Петербурге в 1840 г. Книга посвящена Грицьку Основьяненко, начинается она посланием к другу, в котором излагаются взгляды автора на литературу вообще. В этом письме-декларации автор говорит о своем стремлении отразить жизнь как она есть, в ее наиболее обычных проявлениях. Автор не претендует на особую художественность. Он так характеризует свой труд: «...это простые *этюды* или *очерки* из портфеля моего натурного класса. Так ученик копирует фигуру с натурщика, тщательно стараясь передать напряжение каждого мускула, малейшую частность, игру и выражение каждого члена, каждую, едва заметную черту. В труде его нет сложного действия, нет полных картин; то одни урывки, но в них редко встретится ложь; положения взяты с природы; движения не выдуманы, а схвачены; неопытному некоторые из них покажутся странными, неестественными потому именно, что, *не наблюдав* человека, а *видев его* только в заученной (как ты говоришь) роли, он не мог заметить их; но художнику эти частные этюды могут пригодиться для истины огромной и сложной картины, которую он замыслит» [1]. Хотя автору и не удалось полностью реализовать своего намерения, но уже само заявление об этом характерно для развития русской литературы 40-х годов XIX в.

Заслуживают внимания также и высказывания автора о необходимости значительно расширить писательский кругозор, заглянуть во все самые прозаические уголки жизни, познакомиться с явлениями и фактами, мало известными писателям. В очерке «Мещанин» Башуцкий заявляет: «...я случайно напал на один (объект наблюдения.— *Д. Ч.*), тем более любопытный, что вряд ли кто-

---

[1] А. Башуцкий, Очерки из портфеля ученика натурного класса, тетр. I, ч. I, СПб., 1840, стр. XII.

нибудь из столичных жителей обращал на него малейшее внимание: я забрел на *толкучий рынок*, в тесные переходы которого никогда не проникал, как будто страшась или гнушаясь их, и признаюсь, был поражен зрелищем столь же новым для равнодушного ко всему обывателя столицы, сколь богатым для наблюдения. Огромная жила народной деятельности, роскошный город черни, скрытый от глаз среди роскошного города знати, мотовства и утонченности, *толкучий рынок* при первом на него взгляде удивил уже меня своею чудною физиономией, а после поверхностного даже обозрения привлек все мое внимание» [1]. Пафос познания, художественного открытия новой стороны жизни предстает в качестве основного стимула развития искусства. Со взглядом на литературу как на одно из важных средств познания мы встречаемся во многих произведениях этой поры.

А. Н. Островский начал свою литературную деятельность как открыватель и исследователь купеческого мира. В первом же абзаце «Записок замоскворецкого жителя», напечатанных в «Московском городском листке» (1847), автор, ссылаясь на рукопись, которую он якобы случайно нашел, заявляет о своем намерении показать русскому обществу нечто совершенно неизвестное и новое: «Рукопись эта проливает свет на страну, никому до сего времени в подробности не известную и никем еще из путешественников не описанную. До сих пор известно было только положение и имя этой страны; что же касается до обитателей ея, то есть образ жизни их, язык, нравы, обычаи, степень образованности,— все это было покрыто мраком неизвестности» [2].

Но вернемся к началу изучаемой эпохи, когда эти тенденции только оформлялись.

В 1841 г. выходит первый том «Русской беседы» с таким пояснительным подзаголовком: «Собрание сочинений русских литераторов, издаваемое в пользу А. Ф. Смирдина». Тут, среди произведений писателей, различных по направлению и одаренности, встречаем такие, которые по своей художественной манере явно предвещают возникновение натуральной школы. Укажем, на-

---

[1] А. Башуцкий, Очерки из портфеля ученика натурного класса, стр. 1—2.

[2] А. Н. Островский, Полн. собр. соч., т. 13, Гослитиздат, М., 1952, стр. 14.

пример, на своеобразный физиологический очерк-повесть Ивана Панаева «Барыня».

В этом произведении изображен определенный тип барыни, с характерными для него социальными чертами. Начинается этот очерк-повесть так: «Слово «барыня» принадлежит исключительно только русскому языку». И далее дается своеобразная классификация барынь по рубрикам, с обозначением характерных их признаков, как в инвентарной книге: «У нас,— пишет автор,— кажется, два главные класса мелких барынь: барыни столичные и провинциальные... Столичные барыни разделяются на московских и петербургских... Провинциальные барыни разделяются на деревенских, уездных и губернских» [1]. Каждая из названных групп обстоятельно характеризуется автором. Писатель останавливает внимание на формировании данного социального типа: «Вообще барыни начинают формироваться около тридцати лет. С минуты брака до тридцатилетнего возрасту они в состоянии переходном: в этот промежуток времени привычки барышни борются с возникающими привычками барыни» [2]. Только после такой общей характеристики барынь как определенного социального типа автор приступает к своему повествованию. Перед нами своеобразный жанровый гибрид физиологического очерка и повести, что весьма характерно для литературы 40-х годов. В такой своеобразной форме отразилось стремление автора сочетать чисто познавательные элементы с художественными в одном произведении, дать читателю не только положительное знание какого-то факта социальной жизни, но и соответствующую моральную и эстетическую оценку изображаемому.

Показательным и симптоматичным для изучаемой эпохи является издание в самом начале 40-х годов целой серии отдельных иллюстрированных выпусков под названием — «Наши, списанные с натуры русскими» (1841—1842).

О значении этого издания красноречиво говорит тот факт, что это издание было отобрано для кремлевской библиотеки самим В. И. Лениным, специально интересовавшимся эпохой 40-х годов, ее ролью в русском освободительном движении и культуре [3].

---

[1] «Русская беседа», 1841, т. I, стр. 1—2.

[2] Там же, стр. 3—4.

[3] См. «Библиотека В. И. Ленина в Кремле», Изд-во Всесоюзной книжной палаты, М., 1961.

В свое время «Отечественные записки», в которых руководящую роль играл Белинский, способствовали популяризации этого издания, пропагандировали его. Так, в XV томе журнала за 1841 г. помещено объявление об издании «Наших...» В отделе «Библиографических известий» издатели отвечают на вопрос читателей, можно ли присылать материал для нового издания: «Мы думаем, что должно... В России, в нашей необъятной России столько оригинального, самобытного, особенного, где лучше списывать это, как не на месте, с натуры? Какую угодно дайте форму статье, но чтобы статья ваша была *правда*... Смотрите на ваш оригинал — или как смотрит натуралист на известный *вид* известного *рода*, или как смотрит умный художник на фигуру, которую рисует так, чтобы в ней выразилась ее наружность, привычка, физиономия, душа и помыслы, вся ее натура...» [1] Не трудно заметить, что эти идеи не раз высказывались Белинским.

Вот что он по этому поводу писал во вступлении к «Физиологии Петербурга» (1845): «...у нас совсем нет беллетристических произведений, которые бы в форме путешествий, поездок, очерков, рассказов, описаний знакомили с различными частями беспредельной и разнообразной России, которая заключает в себе столько климатов, столько народов и племен, столько вер и обычаев...» [2] Художественное познание действительности — вот главная задача литературы, по мнению великого критика.

В конце 1841 г. вышли в свет пять выпусков «Наших...» В первых четырех выпусках был напечатан физиологический очерк Башуцкого «Водовоз», а в пятом — очерк неизвестного автора «Барышня».

Появление в печати «Наших...» вызвало разноречивые отклики литературной критики. Ф. Булгарин в «Северной пчеле» (№ 11 за 1842 г.) напечатал свой рассказ «Водонос», где, в противоположность «Водовозу» Башуцкого, вместо тяжелой жизни петербургского водовоза была изображена идиллия. Белинский в письме к М. С. Щепкину от 14 апреля 1842 г. назвал эту булгаринскую стряпню доносом [3].

---

[1] «Отечественные записки», 1841, т. XVI, отд. VI, стр. 54.
[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 376—377.
[3] См. В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, стр. 102—104.

Весьма любопытный отзыв появился в «Сыне Отечества». В целом приветствуя издание «Наших...», рецензент ориентировал его совершенно в иную сторону, советуя авторам оставить и критику, и сатиру на действительность. По его мнению, выпуски «Наших...» должны «изобразить верно русский характер, нарисовать портреты единиц из разных классов общества таким образом, чтобы они выражали все хорошие и слабые стороны, все достоинства, недостатки, странности, особенности, не сбиваясь ни на карикатуру, ни на сатиру, ни на личность...» [1] Относительно же очерка «Водовоз» Башуцкого рецензент замечает: «Вообще нам кажется, что почтенный автор... взял не те краски, которые нужны для портрета водовоза. Его картина слишком мрачна, торжественна, трогательна. На ней вы видите все страдания... Водовоз страдает, жена и дети его страдают, товарищи его страдают, даже лошадь водовоза страдает» [2].

Странной и, на первый взгляд, непонятной кажется рецензия Белинского на очерк Башуцкого, помещенная в «Отечественных записках» (1842, т. XX, № 2, ценз. разрешено около 31.I).

Известно, что Белинский и «Отечественные записки» пропагандировали идею издания «Наших...», что такое издание соответствовало взглядам критика на современные задачи литературы. В рецензии же Белинский стремится доказать нечто противоположное: «Не видав пробных оттисков, мы, признаемся, не были слишком очарованы самою идеею «Наших», которая столь многих привела в восторг. Читателям «Отечественных записок» должно быть памятно, что этот журнал был только посредником между редакцией «Наших» и публикою, передавая публике объявления редакции и ничего не говоря от себя» [3]. Автор рецензии стремится отмежевать журнал от редакции «Наших...» Критикуя очерк Башуцкого «Водовоз», автор рецензии высоко оценивает иллюстрации к нему: «Рисунки гг. Тима, Щедровского и Шевченки отличаются типическою оригинальностию и верностию действительности...» [4] Рисунки выражают основную идею произведения. В верхней части первой страницы изображе-

---

[1] «Сын Отечества», 1842, ч. 1, № 2, отд. VI, стр. 10.
[2] Там же, стр. 12.
[3] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, стр. 603.
[4] Там же, стр. 602.

ны водовоз и водонос во время их тяжелого труда. Чуть ниже дается весьма выразительная заставка. В покойном кресле сидит с трубкой барин. Лакей подает ему графин с водой. Еще ниже в этой же заставке нарисован рог изобилия, бутылки с вином и т. д. Мысль такова: на долю одних приходится тяжелый, непосильный труд, другие же незаслуженно пользуются результатами этого труда и всеми благами жизни вообще. Заставка обрамлена виньеткой, в которой в виде завитка нарисована первая буква очерка «В». Таким образом, посредством виньетки подчеркивается единство рисунка и текста. Текст начинается обращением автора к сильным мира: «Вы, которым поддельный груз вашей жизни кажется столь невыразимо значительным,.. .вы, посвящающие ежедневно три часа на животный акт питания, для которого собраны изысканной причудливостью хитрой и роскошной науки пресыщения все, драгоценнейшее, производимое природою...

Видали ли вы по крайней мере когда-нибудь, вблизи, одного из тех *низших*, необходимых тружеников земли, которые носят одинаковое с вами, родовое всем нам название?» [1] и т. д.

Очевидно, что идея, выраженная во вступлении, так же, как и иллюстрация и заставка к нему, не могли вызвать возражений у Белинского.

Чем же объясняется отрицательная оценка Белинским очерка Башуцкого?

Одна из причин, как правильно говорится в примечании к этой рецензии в Полном собрании сочинений Белинского [2], заключалась в сложившейся ситуации. В письме к М. С. Щепкину от 14 апреля 1842 г. Белинский писал: «Приехав в Питер, я только и слышал везде, что о подкинутых в гвардейские полки, на имя фельдфебелей, безымянных возмутительных письмах. Правительство было встревожено; цензурный террор усилился. К этому, наделала шуму повесть Кукольника «Иван Иванович Иванов, или Все за одно»... Дошло до государя, и по его приказанию граф Бенкендорф вымыл Нестору (Кукольнику.— *Д. Ч.*) голову. Вследствие этого Уваров приказал цензо-

---

[1] «Наши, списанные с натуры русскими», вып. 1, СПб., 1841, стр. 1—2.

[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, стр. 846—848.

рам не только не пропускать повестей, где выставляется с смешной стороны сословие, но где даже есть слишком смешное хоть одно лицо... К этому еще, Башуцкий написал пошлую глупость «Водовоз», в которой увидели нивесть что; опять дошло до царя, и Башуцкий был у Бенкендорфа. К довершению всего Уваров обратил внимание на мою статью в 1 № — и сказал цензорам.., что тон ее не хорош (т. е.: эй, вы, канальи,— пропустите вперед такую, так я вас вздую). Шевырка на повесть Кукольника написал донос в «Москвитянине», а Булгарин на Башуцкого в «Пчеле» [1].

Совершенно очевидно, что при таких условиях Белинский не мог дать объективной оценки произведению Башуцкого, так как это угрожало не только лично Белинскому, но и «Отечественным запискам». В письме чувствуется раздражение Белинского несвоевременным появлением «Водовоза», которое могло способствовать усилению цензурных ограничений и придирок. Очевидно, также, что очерк Башуцкого и по существу не нравился Белинскому. Хотя в очерке в ряде случаев довольно резко говорится о тяжелой судьбе «меньшого брата» и о паразитической жизни верхов, упованье автора на милосердие господ не могло импонировать разночинцу Белинскому. Сам рассказ ведется от имени доброго барина, который представлен как пример того, как надо господам относиться к бедным. Когда рассказчик дал больному водовозу деньги на лекарство, тот так реагировал на эту «милость»: «Он быстро взял одною рукою мою руку, которую поднес к устам, а другою отирал глаза. Рука его была мокра, жгла, как огонь, и сильно тряслась.

В больном проявилось столько покорности к судьбе, столько терпения и благородной благодарности, что я был глубоко растроган» [2]. Подобных мест, которые неизбежно должны были вызвать раздражение у Белинского, в очерке немало. Умирающий водовоз только и мечтает о том, как бы еще раз увидать доброго барина. Рабская покорность, религиозность, черты слащавой сентиментальности, представленные автором как духовные достоинства водовоза,— все это послужило причиной отрицательного отзыва Белинского о «Водовозе».

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, стр. 103.
[2] «Наши, списанные с натуры русскими», вып. 1, стр. 7.

Любопытно, что в отзыве о последующем очерке «Армейский офицер» Белинский определил двумя словами то качество, которое отталкивало его в очерке Башуцкого. Он писал, что статья «Армейский офицер» «написана умно, живо, остро», в ней «много истинного и верного, есть ирония и нет пошлой сентиментальности» [1].

В очерке «Водовоз» этой «сентиментальности» хоть отбавляй. В своих отзывах о последующих выпусках «Наших...» Белинский, как правило, поддерживал это издание. По поводу 9, 10 и 11 выпусков он писал: «Вообще, такие статьи, как «Няня», «Армейский офицер» и «Гробовой мастер», хоть кого так заставят смотреть снисходительно на слабые стороны этого издания и забыть даже злополучного «Водовоза» [2]. В этом издании Белинский ценил прежде всего верность действительности, демократическую тенденцию.

Следует отметить, что в сборнике Башуцкого были помещены произведения и из сельской жизни. Так, в нем был напечатан очерк Квитки-Основьяненко «Знахарь», в котором писатель удачно нарисовал тип сельского знахаря, наживающегося на суеверии и темноте крестьянства. К этому очерку Шевченко дал прекрасную иллюстрацию. Белинский весьма положительно оценил очерк Квитки. «*Тринадцатый* выпуск,— писал критик,—заключает в себе статью г. Основьяненко «Знахарь». Эта статья — истинный клад для любителей легкого чтения. Она рассказана живо и занимательно...» [3]

Таким образом, в конце 30-х — начале 40-х годов в творчестве многих писателей, примыкавших к передовым течениям в русской литературе, отчетливо виден резкий поворот к изображению действительности в ее повседневности, обыденности; стремление проникнуть как можно глубже в сущность окружающего, фактов и явлений социальной жизни, что свидетельствует о закономерности, исторической обусловленности творчества Гоголя и писателей натуральной школы.

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 67 (разр. наша.— *Д. Ч.*).
[2] Там же, стр. 235.
[3] Там же, стр. 497.

IV

В середине 40-х годов издаются знаменитые иллюстрированные некрасовские сборники — «Физиология Петербурга» (2 т., 1844—1845) и «Петербургский сборник» (1846), являющиеся художественным свидетельством начала нового этапа в развитии русского реализма, обозначившегося уже в конце 30-х годов.

Это новое выражается прежде всего в более четкой идейно-политической устремленности, в решительном и глубоко осознанном отрицании писателями этих сборников самодержавно-крепостнического уклада жизни.

Один из организаторов и самых активных участников этого издания Н. А. Некрасов в статье-рецензии «Физиология Петербурга» (1845) так определил задачу, какую поставили перед собой писатели сборника: «...раскрыть все тайны нашей общественной жизни, все пружины радостных и печальных сцен нашего домашнего быта, все источники наших уличных явлений; ход и направление нашего гражданского и нравственного образования; характер и методу наших наслаждений; типические свойства всех разрядов нашего народонаселения и, наконец, все особенности Петербурга, как города, как порта, как столицы, как крайнего рубежа Руси, как *окна в Европу!*» [1]

Как видим, дело идет не о внешне правдоподобном, натуралистическом описании окружающего, а о художественно-типизированном творческом отражении жизни: глубокое проникновение в сущность вещей, в закономерности действительности — вот основная цель, организующее начало «Физиологии Петербурга». И важно не столько то, в какой степени сборник отвечает поставленным задачам, а то, как эти задачи понимали составители. Термин «физиология» тут употреблен в значении социальной физиологии, скрытого, внутреннего устройства общества. «...Физиология,— поясняется в статье,— то есть история внутренней нашей жизни, глубокой и темной, прикрытой мишурой и блестками, замаскированной роскошными фасадами, вкусными обедами, наружной чистотой и блеском, отражающими и преломляющими луч исти-

---

[1] Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. IX, Гослитиздат, М., 1950, стр. 142.

ны, который нахально хочет проникнуть в ее тайную внутренность!»[1] Разоблачение общественной фальши, срывание всех и всяческих масок — одна из важнейших задач сборника, декларируемая автором статьи.

Естественно, что появление этих сборников-манифестов вызвало ожесточенную полемику между сторонниками нового и его врагами. Показательно, что в это время происходит резкая поляризация, размежевание литературных сил между двумя основными антагонистическими лагерями. В статье «Литературные заметки 1847 года» В. Г. Белинский писал: «Говорить о современной русской литературе значит говорить о так называемой *натуральной школе* и о так называемых *славянофилах*, ибо это самые характеристические явления современной русской литературы, вне которых нет на Руси никакой литературы»[2].

Все прогрессивное в литературе собирается вокруг знамени Белинского, вокруг натуральной школы.

Консервативный лагерь во главе с Ю. Самариным, Хомяковым, Булгариным, Сенковским, Шевыревым и др. выступает единым фронтом против нового литературного направления. «Партии, ничего не имеющие между собою общего,— писал Белинский,— в нападках на натуральную школу действуют согласно, единодушно...»[3]

Борьба эта не ограничивается литературной полемикой. Широко развивается пародическая литература, борьба переносится на театральные подмостки; противники натуральной школы стремятся очернить ее сторонников перед широкой публикой.

Резкую карикатуру на писателей, группирующихся вокруг Белинского, представляет водевиль П. А. Каратыгина «Натуральная школа» (1847). Перу бывшего режиссера Александринского театра Н. И. Куликова принадлежит пьеса под названием «Школа натуральная», направленная, как признается сам автор, против «молодежи, критикующей прежних добрых авторов...»[4] Пьеса Куликова была поставлена на сцене Александринского театра. На представлении присутствовал царь. «Мой бенефис прошел счастливо,— пишет в своем дневнике Ку-

---

[1] Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. IX, стр. 143.
[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 90.
[3] Там же, стр. 287—288.
[4] «Библиотека театра и искусства», кн. III, СПб., 1913, стр. 26.

ликов.— Шла моя пьеса «Школа натуральная»... Государь был с наследником и цесаревной, оба сильно хлопали... На другой день бенефиса я получил царский подарок: перстень с рубинами, осыпанный бриллиантами»[1].

С рядом посланий, «обличающих» представителей прогрессивных тенденций в русской общественной мысли и литературе, в сороковые годы выступил Языков. В первом же из своих стихов с многозначительным названием «К ненашим» (1844) он так обращается к своим литературным недругам:

Вы, люд заносчивый и дерзкой,
Вы, опрометчивый оплот
Ученья школы богомерзкой.

Несколько позже со стихотворениями («Ода поэзии», 1852; «Моим критикам», 1856; «Простой обзор», 1857, и др.), направленными против натуральной школы, выступает и графиня Ростопчина. В этих стихотворениях недвусмысленно указана основная причина враждебного отношения консервативного литературного лагеря к натуральной школе:

И предки русских муз!.. О наша слава,—
Державин, Ломоносов, Карамзин!..
Нет!.. не таков был век ваш величавый!..
Нет! не стерпел из вас бы ни один
Все дерзости словесного раскола!..
Их поразил бы ваш громовый стих!..
Не смела бы при вас родиться школа
Отчаянья и наущений злых!..[2]

Новое литературное направление определяется как школа «отчаянья и наущений злых», тем самым новое направление обвиняется во враждебности к существующему социальному порядку. Различие между собой и своими противниками Ростопчина прежде всего видит в следующем:

Я не ищу коварным наущеньем
Сословье на сословье подстрекнуть...[3]

Все это лишний раз свидетельствует о той позиции, которую занимала натуральная школа по отношению к

[1] «Библиотека театра и искусства», кн. III, стр. 26.
[2] «Стихотворения графини Ростопчиной», т. IV, СПб., 1859, стр. 347.
[3] Там же, стр. 310.

основным вопросам социальной и политической жизни страны, ко всему общественному строю.

Бесспорно, что вдохновителем натуральной школы, оформившейся к 40-м годам XIX в., был Белинский. П. В. Анненков, говоря о полемике Белинского с Константином Аксаковым, разгоревшейся вокруг «Мертвых душ» Гоголя (1842 г.), заявлял: «К этому же времени относится и появление в русской изящной литературе так называемой «натуральной школы», которая созрела под влиянием Гоголя, объясняемого тем способом, каким объяснял его Белинский. Можно сказать, что настоящим отцом ее был — последний» [1].

Значение общественно-литературной деятельности Белинского заключалось в том, что в ней с наибольшей для того времени полнотой и революционностью были отражены интересы крепостного крестьянства. Ленин в статье «О Вехах» высмеивает тех, кто не понимает взаимосвязи между Белинским, как центральной фигурой 40-х годов XIX века, и чаяниями и стремлениями народа. Белинский осознавал себя выразителем народных интересов. Так, в своем знаменитом письме к Гоголю, явившемся революционным манифестом сороковых годов, Белинский заявлял, что автор «Ревизора» должен задуматься, потеряв право на его любовь, так как он представляет «не одно, а множество лиц, из которых ни Вы, ни я не видали самого большего числа и которые, в свою очередь, тоже никогда не видали Вас» [2].

В. Г. Белинский с исключительным вниманием и интересом следил за народным движением. Он уже тогда видел в нем основной двигатель общественного развития и прогресса, понимал, что социальная активность народных масс является той реальной исторической силой, которая сможет противостоять произволу царя и помещиков.

В письме к П. В. Анненкову от 1—10 декабря 1847 г., сообщая о том, что правительство и дворяне почувствовали необходимость ликвидации крепостного права и предпринимают кое-какие «полумеры», Белинский пишет, что если крестьянский вопрос не будет разрешен немедленно и радикально, «...он решится сам собою, другим образом, в 1000 (раз) более неприятным для русского дворянства.

---

[1] П. В. Анненков, Литературные воспоминания, «Academia», Л., 1928, стр. 370.

[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 212.

Крестьяне сильно возбуждены, спят и видят освобождение»[1]. И далее: «Обманутое ожидание ведет к решениям отчаянным»[2].

Новое литературное направление, возникшее в 40-е годы XIX века, формировавшееся под несомненным влиянием Белинского, своим главным истоком имело пробуждение народного самосознания. Писатели и литературные критики, возглавившие это направление, сознательно служили дальнейшему развитию борьбы народа за свое освобождение. Они видели в этом свой моральный и политический долг перед народом. Разоблачению антинародности всего социально-политического строя, пробуждению социального самосознания русского народа были подчинены идейно-эстетические принципы натуральной школы.

Одним из наиболее спорных пунктов в полемике, которая велась вокруг натуральной школы, был вопрос о праве художника на изображение преимущественно уродливых явлений действительности, праве, которое так энергично отстаивал Белинский и его сторонники. В этом эстетическом принципе сказалось отрицание передовыми писателями-реалистами 40-х годов сложившихся социально-политических и бытовых форм жизни.

Представители консервативного лагеря в литературе в первую очередь выступили именно против этого эстетического принципа натуральной школы.

Ф. Булгарин, анализируя опубликованное в «Физиологии Петербурга» стихотворение Некрасова «Чиновник», в фельетоне «Журнальная всякая всячина» так определил наиболее характерную особенность новой литературной школы: «...читатели наши знают, что Некрасов принадлежит к новой, т. е. *натуральной* литературной школе, утверждающей, что должно изображать природу без покрова. Мы, напротив, держимся правила, изложенного в книге Поездка в Ревель: «Природа тогда только хороша, когда ее вымоют и причешут»[3].

Ю. Самарин в статье, о которой Белинский сказал, что она «касается основных начал... не одного «Современника», но всей русской литературы настоящего вре-

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, стр. 438—439.
[2] Там же, стр. 439.
[3] «Северная пчела», 1846, 26.I, № 22, стр. 86.

мени»[1], противопоставляет «односторонность» натуральной школы, бо́льшей, с его точки зрения, объективности французской литературы: «Другое различие между французскими и нашими повествователями заключается в том, что первые менее односторонни, чем вторые, по крайней мере, боятся впасть в односторонность. Эта боязнь совершенно чужда натуральной школе. Перебирая последние романы, изданные во Франции, с притязанием на социальное значение, мы не находим ни одного, в котором бы выставлены были одни пороки и темные стороны общества. Напротив, везде, в противоположность извергам, негодяям, плутам и ханжам, изображаются лица, принадлежащие к одним сословиям и занимающие в обществе одинаковое положение с первыми, но честные, благородные, щедрые и набожные»[2].

Даже А. В. Никитенко, считавший себя сторонником нового направления в литературе, относительно эстетического принципа преимущественного изображения темных сторон действительности занимал позиции Ю. Самарина, Ф. Булгарина и других врагов натуральной школы. В статье «О современном направлении русской литературы», помещенной в «Современнике», официальным редактором которого он был, Никитенко писал о необходимости уравновешивания отрицательных сторон и качеств господствующих классов будто бы присущими им же положительными чертами: «Наши нравоописатели-юмористы, выставляя перед читателем одну нелепую сторону помещика, чиновника, забывают вовсе другую, где нравственный и общественный их характер должен быть понят и изучен с иной точки зрения, спокойно, без ярости и озлобления... Ежели есть у нас и Ноздревы, и Собакевичи, и Чичиковы, то рядом с ними есть помещики, чиновники, выражающие нравом своим прекрасные наследственные качества своего народа...»[3]

Спор о «количественном» соотношении отрицательных и положительных начал в литературных произведениях имел принципиальное значение. Та или иная позиция в этой дискуссии определялась отношением автора или литературного направления к самим основам существующего

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 221.
[2] «Москвитянин», 1847, ч. II, стр. 199—200.
[3] «Современник», 1847, т. I, отд. II, стр. 62.

строя. Славянофилы отстаивают в качестве необходимого условия обязательное противопоставление отрицательным образам положительных. Ф. Булгарин с возмущением констатирует нарушение писателями натуральной школы этого правила. «Везде, во всем одна карикатура, одно искажение натуры...» [1] Н. Полевой в рецензии на «Мертвые души» также упрекает Гоголя в окарикатуривании действительности. «От вас,— обращается он к Гоголю,— требуют только *человека* и отказываются от несообразных карикатур, которые вы изображаете нам...», и далее как на характерную особенность не только творчества Гоголя, но вообще литературы того времени указывает на то, что «...современный роман изображает отребье человечества» [2].

Дмитриев в статье «О натуральной школе и народности» также обвиняет писателей натуральной школы в пристрастии к изображению жизненных уродств: «Здесь надобно заметить вообще, что порок во всей наготе своей не составляет достояния изящной словестности; ибо производит отвращение» [3]. Тот же «недостаток» высмеивается и в пародиях на писателей натуральной школы. В пародии под названием «Повесть о том, как господа Петушков, Цыпленкин и Тетерькин сочиняли повесть» один из мнимых соавторов для разнообразия предлагает вывести хотя бы одно лицо, не то что добродетельное, а доброе и умное.

— Не соглашусь ни за что! — воскликнул с жаром Тетерькин.
— А я тоже! — прибавил Петушков.— Вот выдумал! Доброе и умное лицо? Одно замешается, так все дело испортит. Поди ты с своими добрыми и умными! Эти лица так стары, избиты, пошлы, подсахарены, накрахмалены, что их никак нельзя допустить в поэтические создания. Подавай нам натуры, чистой натуры! Вот чего требует современность, вот к чему должен стремиться каждый честный художник [4].

Представители реакционно-охранительного лагеря в литературе не против того, чтобы в произведении были отражены те или иные отрицательные стороны жизни, но отрицательным образам обязательно должно противопоставить образы положительные, причем из той же

---

[1] «Северная пчела», 1842, 12.XII, № 279, стр. 1114.
[2] «Русский вестник», 1842, № 5-6, отд. III, стр. 50—51.
[3] «Москвитянин», 1848, № 9, ч. V, отд. критики, стр. 22.
[4] «Сын отечества», 1843, кн. IV, стр. 17.

социальной группы, что и отрицательные. Характерен в этом отношении роман Булгарина «Иван Выжигин». Герой его Савва Саввич считается расторопнейшим капитан-исправником во всей губернии и в то же время покровительствует всевозможным мерзавцам, совершает служебные преступления, злоупотребляет своим положением. Но тут же для контраста изображается и добродетельный исправник Штыков: «Поживите здесь, услышите более о Штыкове, а между тем, прошу вас не заключать по виденному и слышенному о целом уезде. Здесь есть честные и благородные люди между помещиками и выбранными от дворянства чиновниками» [1]. Читатель романа должен прийти к выводу, что зло хоть и встречается в мире, однако же существует вопреки общему порядку вещей.

С точки зрения охранительного лагеря, уродства, недостатки общественной жизни — следствие нарушения закона, это явление случайное и убывающее. Так, в рецензии на вышедшую в 1846 г. сказку «Правосудие и взятка» «Северная пчела» писала, что говорить о взятках можно, но как о явлениях исключительных. Теперь взятка — «зло мало уже заметное,— пишет рецензент,— из заразительной язвы постепенно перешедшее в болезнь легкую, не опасную...» [2].

Представители натуральной школы рассматривают зло как явление социальное, типичное для помещичье-крепостнического уклада, и отнюдь не как следствие нарушения закона, а скорее его исполнения. В этом отношении характерно стихотворение Некрасова «Нравственный человек» (1847). Начинается оно такими строками:

Живя согласно с строгою моралью,
Я никому не сделал в жизни зла [3].

Эти строки рефреном проходят через все произведение, ими заканчивается каждая строфа, чем и подчеркивается основной идейный пафос стихотворения, его полемическая направленность. Этот строгий моралист погубил жену, дочь, приятеля, крепостного и действительно нигде ни в чем не нарушил морали, законодательства поместно-

---

[1] Ф. Булгарин, Полн. собр. соч., т. I, СПб., 1839, стр. 111.
[2] «Северная пчела», 1846, 4.X, № 223, стр. 891.
[3] Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. I, стр. 45.

крепостного общества. Но это значит, что бесчеловечен сам закон, те нравственные и юридические нормы, которые были созданы самодержавно-крепостным строем.

В разногласиях по поводу того, как изображать отрицательные явления общественной жизни — как случайные, исключительные или как типичные, как социальное зло — Белинский видел самую суть борьбы между новым и старым. «В чем состоят их (консервативного лагеря.— *Д. Ч.*) нападки на него (Гоголя.— *Д. Ч.*)? Вечно в одном и том же: он рисует грязь, представляет неумытую натуру и оскорбляет русское общество, находя в нем характеры низкие и не противопоставляя им высоких...»[1] В другом месте этой же статьи читаем: «Писатели риторической школы ставят в особую вину Гоголю, что, вместе с пошлыми людьми, он для утешения читателей не выводит на сцену лиц порядочных и добродетельных»[2]. Белинский же настаивает на изображении отрицательного без противопоставления ему положительного. Отвечая Самарину, он пишет: «...привычка верно изображать отрицательные явления жизни даст возможность тем же людям или их последователям, когда придет время, верно изображать и положительные явления.., не преувеличивая, словом, не идеализируя их риторически»[3].

Критик считает, что для изображения положительных явлений жизни не настало время, так как подобные явления не типичны для современной действительности. Для Белинского, теоретика и вдохновителя натуральной школы, простое обращение художника к действительности как к объекту изображения является первым и важнейшим требованием, но все же одного этого недостаточно для писателя нового направления. Необходимо, чтобы художественные образы, взятые из действительной жизни, были типическими образами. Типичность образа как эстетическое выражение закономерности является одним из критериев его художественности, его общественной значимости. «Когда в романе или повести нет образов и лиц, нет характеров, нет ничего *типического,*— как бы верно и тщательно ни было списано с натуры все, что в нем расска-

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 242 (разр. наша.— *Д. Ч.*).
[2] Там же, стр. 246 (разр. наша.— *Д. Ч.*).
[3] Там же, стр. 239 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

зывается, читатель не найдет тут никакой натуральности, не заметит ничего верно подмеченного, ловко схваченного» [1].

Принцип преимущественного изображения и разоблачения отрицательных сторон действительности был связан с философско-политическим мировоззрением наиболее передовой, революционной части современного общества, в нем отразилась ненависть широких масс крестьянства к поместно-крепостническому строю. Н. Мордовченко в статье «Белинский в борьбе за натуральную школу» так определил историческое значение принципа отрицания: «Отрицанием современной им действительности русские просветители выражали истинные потребности своего времени» [2], т. е. истинные потребности народа.

Таковы корни одного из основных принципов эстетики натуральной школы. Таков объективный смысл борьбы за отражение типических сторон жизни.

Не менее важной особенностью эстетики натуральной школы, органически связанной с первой, было требование активного, сознательного отрицания писателями существующего жизненного порядка, критика действительности с антикрепостнических, демократических позиций: «Все нынешние писатели имеют еще нечто, кроме таланта, и это-то нечто важнее самого таланта и составляет его силу...» [3] Сознательное критическое отношение к действительности, подчинение своего творчества прогрессивным общественным тенденциям было главным для писателей, примыкающих к натуральной школе. Они, говорит великий критик, «хорошо зная русскую действительность, умеют и верно понимать ее. К сожалению, этих последних еще менее, чем сильных и блестящих талантов. А между тем, в них-то больше всего и нуждается наша литература...» [4] Идея общественного служения искусства, необходимости прогрессивных убеждений для писателя, активного сознательного воздействия художника на общество выдвигается Белинским на первый план: «В картинах поэта должна быть мысль, производимое ими впечатление должно действовать на ум читателя, должно давать то или дру-

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 303.
[2] «Литературное наследство. В. Г. Белинский», т. 55, ч. I, стр. 229.
[3] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 327.
[4] «Физиология Петербурга», ч. I, стр. 14.

гое направление его взгляду на известные стороны жизни»[1]. Эту особенность передовой литературы, ее органическую связь с освободительным движением отмечал и В. И. Ленин: «...*роль передового борца может выполнить только партия, руководимая передовой теорией.* А чтобы хоть сколько-нибудь конкретно представить себе, что это означает, пусть читатель вспомнит о таких предшественниках русской социал-демократии, как Герцен, Белинский, Чернышевский и блестящая плеяда революционеров 70-х годов; пусть подумает о том всемирном значении, которое приобретает теперь русская литература»[2].

Обратим внимание на то, что В. И. Ленин, говоря о всемирно-историческом значении русской литературы, начинает с перечисления имен и фактов 40-х годов, подчеркивая особую роль критико-публицистической мысли в развитии литературы.

Действительно, одной из характерных черт передовой русской литературы, особенно ярко проявившейся в 40-е годы XIX столетия, было тесное сближение ее с философией, публицистикой, критикой. «...Поэзия и философия,— писал Белинский,— уже не только не чуждаются друг друга, но беспрестанно подают друг другу руку, чтобы взаимно поддерживать себя, и даже часто до того смешиваются друг с другом, что иное философское сочинение прежде всего назовете вы поэтическим, а поэтическое — философским»[3].

Н. Г. Чернышевский в «Очерках гоголевского периода русской литературы» как на характерную черту писателей натуральной школы также указывал на сближение художественной литературы и публицистики: «...поэзия, беллетристика и критика согласно идут к одной цели, поддерживая друг друга»[4]. Причина такого сближения заключалась, согласно Чернышевскому, в наличии «одной цели», в сознательном подчинении художественного творчества определенным целевым установкам, идейным устремлениям, в гармонии между субъективными намерениями художника и объективной ролью его произведений. При этом руководящая, направляющая роль в литературе 40-х годов принадлежит литературе философско-пуб-

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 317.

[2] В. И. Ленин, Соч., т. 5, стр. 342.

[3] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, Гослитиздат, М.—Л., 1926, стр. 399.

[4] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III, стр. 201.

лицистической, критической. Эту особенность признавали как сторонники натуральной школы, так и ее противники. Так, в опубликованной «Москвитянином» статье «О мнениях Современника литературных и исторических» писалось: «Изящная литература поступила на службу социальных школ. На долю ее досталось быть вечно на стороне современных движений, ловить в них доказательства в пользу одного учения, опровержения против другого, и облекать доводы и возражения в заманчивые и ужасающие образы» [1].

Полемизируя с критиками натуральной школы, Белинский подчеркивал всю важность наличия в произведениях передовой идейной направленности. «Художественность,— пишет Белинский в рецензии на «Тарантас» В. А. Сологуба,— и теперь великое качество литературных произведений; но если при ней нет качества, заключающегося в духе современности, она уже не может сильно увлекать нас. Поэтому теперь посредственно художественное произведение, но которое дает толчок общественному сознанию, будит вопросы или решает их, гораздо важнее самого художественного произведения, ничего не дающего сознанию вне сферы художества. Вообще, наш век — век рефлексии, мысли, тревожных вопросов...» [2]

В предшествующую эпоху, в 20—30-х годах XIX века, над умами господствовала в первую очередь художественная литература, в лице таких ее гениальных представителей, как Пушкин, Лермонтов, Гоголь.

Своеобразный синкретизм передовой литературы сороковых годов определялся характером самого времени. В эпоху общественных поворотов, повышения социальной активности народа, перехода к чему-то новому искусство почти всегда резко проявляет свою тенденциозность. Сближение литературы с действительностью, активное ее участие в социальной борьбе, пропаганда идеалов, вокруг которых идет ожесточенная схватка,— все это способствовало более тесному объединению и сближению передового искусства, социологии, философии, публицистики 40-х годов.

Философско-публицистические произведения А. И. Герцена по своему характеру настолько близки к произведениям беллетристическим, что Белинский в обзоре «Рус-

---

[1] «Москвитянин», 1847, ч. II, стр. 195.
[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 77.

ская литература в 1843 году» отнес эти статьи к срединному жанру между философской и художественной литературой: «Из замечательных статей учебно-беллетристических в прошлогодних журналах следующие:... статьи А. И. Ис-ра — «Дилетантизм в науке»; его же — «Буддизм в науке»...» [1] По поводу статьи «Дилетантизм в науке» сам Герцен писал: «Тут моя поэзия, у меня вопрос науки сочленен со всеми социальными вопросами» [2]. С другой стороны, повести Герцена «Кто виноват?», «Сорока-воровка» и др. по содержанию близки к его философско-публицистическим произведениям.

Для писателей-реалистов характерна сознательная популяризация и разработка в художественных произведениях передовых идей и представлений своей эпохи. В качестве примера можно было бы назвать своеобразный литературно-полемический очерк И. И. Панаева «Литературная тля». Автор в беллетристической форме излагает свои взгляды на литературу. Он указывает на реакционную роль, какую играет в обществе продажная литературная тля. От имени литературной тли выступает в очерке автор пошлых романов Кинаревич. В его критике основных эстетических положений натуральной школы отражены взгляды наиболее консервативных, реакционных литературных кругов. Кинаревич выступает против изображения преимущественно темных сторон действительности, против интереса писателей-реалистов к актуальным запросам общественной жизни. Заканчивает свое разоблачение, а в действительности — саморазоблачение, Кинаревич так: «Я анализировал в моем романе сердце женщины и доказал,.. что безмятежное, семейное счастье с милой и нежной подругой выше всего на свете» [3].

В заключение автор очерка обращается непосредственно к читателю и в публицистической форме излагает свою точку зрения на литературный процесс: «И до тех пор вся эта тля не переведется в русской литературе, покуда эта литература не возвысится до сознания, покуда она не поймет всей важности и святости своего назначения» [4] Нетрудно видеть, что многие идеи очерка непосредственно перекликаются с мыслями Белинского.

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 98.

[2] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. II, стр. 265.

[3] И. И. Панаев, Собр. соч., т. II, изд. В. М. Саблина, М., 1912, стр. 384.

[4] Там же, стр. 423.

В очерке того же автора «Петербургский фельетонист» утверждаются новые эстетические принципы, разоблачается реакционность позиций противников натуральной школы. «Она (дворянская чернь.— *Д. Ч.*),— пишет Панаев,— принимала за личное оскорбление «Недоросля», «Ябеду» и «Горе от ума»... Она приняла в наше время за личное оскорбление «Ревизора» и некоторые повести Гоголя» [1].

В некрасовском сборнике «Первое апреля» (1846) напечатаны два физиологических очерка на литературные темы — «Водевилист» и «Непризнанный поэт». В них с полемическим задором высмеиваются защитники и продолжатели устаревших, отживших литературных традиций. В первом из них речь идет о таком характерном явлении театра и литературы сороковых годов, как водевиль. Автор очерка подчеркивает полную оторванность водевиля от реальной жизни, от существенных вопросов своего времени. В произведениях этих, пишет автор, «не только нет характеров, нет никакого человеческого смысла, нет человеческого лица, простой формы» [2].

Известны аналогичные высказывания В. Г. Белинского по поводу водевилей.

Другой литературно-полемический очерк некрасовского сборника — «Непризнанный поэт» направлен против романтических традиций, представленных в литературе той поры Марлинским, Бенедиктовым и др. О непризнанном романтическом поэте там пишется: «Он весь состоит из пламени и мрака: буря и пожар! Это волкан, которого жерло в отверстии завалено громадой облаков: пламени некуда деться, и оно пробивается в щель. Вот почему у всякого непризнанного поэта — на лбу вечные тучи, вечная буря, а на носу вечный пожар!..» [3]

В борьбе с запоздалыми проявлениями романтизма, отвлекающего русскую литературу от первоочередных вопросов современности, писатели натуральной школы нередко использовали форму пародий, включали эти пародии в свои произведения. Вот как, например, герой «Бедных людей» Достоевского Макар Девушкин передает образцы писаний романтического писателя Ратазяева:

---

[1] И. И. Панаев, Собр. соч., т. II, стр. 322.

[2] «Первое апреля. Комический иллюстрированный альманах», СПб., 1846, стр. 64.

[3] Там же, стр. 68.

...Владимир вздрогнул, и страсти бешено заклокотали в нем, и кровь вскипела...

— Графиня,— вскричал он,— графиня! Знаете ли вы, как ужасна эта страсть, как беспредельно это безумие? Нет, мои мечты меня не обманывали! Я люблю, люблю восторженно, бешено, безумно! Вся кровь твоего мужа не зальет бешеного, клокочущего восторга души моей! Ничтожные препятствия не остановят всеразрывающего, адского огня, бороздящего мою истомленную грудь. О Зинаида, Зинаида!..

— Владимир!.. прошептала графиня вне себя, склоняясь к нему на плечо...

— Зинаида! — закричал восторженный Смельский.

Из груди его испарился вздох. Пожар вспыхнул ярким пламенем на алтаре любви и взбороздил грудь несчастных страдальцев.

— Владимир!..— шептала в упоении графиня. Грудь ее вздымалась, щеки ее багровели, очи горели...

Новый, ужасный брак был совершен! [1]

Вмонтированный в реалистическое произведение, этот отрывок, его сатирическое назначение особенно остро воспринимается читателями.

Сатирически шаржированный портрет романтического поэта встречаем и в повести Салтыкова-Щедрина «Запутанное дело»: «Надо сказать раз навсегда, что Алексис в стихах своих постоянно изображал груди, вспаханные страданьем, чела, взбороненные горькою мыслью, и щеки, вскопанные тоскою; но о чем были эти «страдание, горе и тоска» — тайна эта была глубоко скрыта во мраке его хитрого мозгового вещества» [2].

Актуальная литературная полемика, публицистические отступления характерны для повестей, рассказов, очерков писателей натуральной школы.

Даже в стихотворных произведениях той поры проявляется стремление к слиянию, тесному взаимопроникновению лирической и публицистической стихий. Вспомним, например, такие вещи Некрасова сороковых годов, как «Родина», «В неведомой глуши, в деревне полудикой», «Тройка» и многие другие.

С. А. Рейсер отмечает эту же особенность в стихотворениях Огарева: «Лирические стихи (Огарева. — *Д. Ч.*) пронизаны публицистической тенденцией, а в политических стихах явственно звучат мотивы интимной лирики.

---

[1] Ф. М. Достоевский, Собр. соч. в десяти томах, т. I, Гослитиздат, М., 1956, стр. 131—132.

[2] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. I, Гослитиздат, М., 1941, стр. 224.

Стихотворения «Памяти Рылеева», «Михайлову», «На смерть Лермонтова», «Gute Gesellschaft», «Fashionable», «Совершеннолетие», «Искандеру», «К <В. А. Панаеву>», «Упование. Год 1848» и многие другие — стихотворения, в которых личные переживания возвышаются до своего исторически мыслимого предела — общественного идеала» [1].

Та же особенность свойственна и стихам поэта-петрашевца Плещеева. Так, например, в его стихотворении «На зов друзей» лирические воспоминания об ушедшем прошлом:

Исчезло дней былых безумное веселье,
Исчезла дней былых безумная любовь! —

чередуются с публицистическими, политическими инвективами против существовавшего рабского уклада жизни:

Вхожу ли я порой в палаты золотые,
Где в наслажденьях жизнь проводит сибарит,
Гляжу ль я на дворцы, на храмы вековые,—
Все мне о вековых страданьях говорит [2].

Таким образом, перед нами не индивидуальная особенность поэтической манеры, а черта, характеризующая определенное направление, корни которого в общественно-политической жизни страны того времени.

Критики-публицисты в свою очередь широко используют беллетристические формы, художественные образы с тем, чтобы как можно ярче, убедительней изложить новую точку зрения, показать несостоятельность противника.

Происходит смешение жанров — тоже характерная черта времени. Вот как об этом писал Белинский: «Тарантас» — художественное произведение в современном значении этого слова. Оттого в него вошли не только рассуждения между действующими лицами, но и целые диссертации. Оттого оно — не роман, не повесть, не очерк, не трактат, не исследование, но то и другое и третье вместе» [3].

В это время широкое распространение получает жанр критических, публицистических статей, излагаемых в беллетристической форме. Известно, что сам Белинский бле-

---

[1] Н. П. Огарев, Стихотворения и поэмы, «Советский писатель», Л., 1956, стр. 27.
[2] А. Н. Плещеев, Избранное, Гослитиздат, М., 1960, стр. 39.
[3] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 78.

стяще владел беллетристической формой, пользовался ею в своих критических статьях как наиболее ярким эффективным средством доказательства, полемики. В форме диалога изложена, например, статья Белинского «Русская литература в 1841 году». Диалогическая форма статьи вызвана ее полемической направленностью и полностью оправдана в условиях борьбы между двумя враждующими лагерями. Ведь в большинстве случаев такие статьи адресованы широкой читательской общественности, война идет прежде всего за влияние на сознание читателей. А диалогическая форма, кроме оживления самого изложения, что в данных обстоятельствах немаловажно, создает впечатление абсолютной объективности, так как противнику на равных правах предоставлена трибуна. Опровержение противника при таких обстоятельствах кажется особенно убедительным.

В статье Белинского «Петербург и Москва» много общего с физиологическим очерком. В этой статье характеристика обеих столиц дана в духе физиологического очерка, а осмыслена с точки зрения определенной исторической концепции. Изложив свои взгляды на северную столицу — Петербург, как символ необходимого этапа русской истории, автор затем выступает как беллетрист. «Многие улицы в Москве, как то: Тверская, Арбатская, Поварская, Никитская, обе линии по сторонам Тверского и Никитского бульваров, состоят преимущественно из «господских» (московское слово!) домов. И тут вы видите больше удобства, чем огромности или изящества. Во всем и на всем печать семейственности: и удобный дом, обширный, но тем не менее для одного семейства, широкий двор, а у ворот, в летние вечера, многочисленная дворня. Везде разъединенность, особность; каждый живет у себя дома и крепко отгораживается от соседа. Это еще заметнее в Замоскворечье, этой чисто купеческой и мещанской части Москвы: там окна завешены занавесками, ворота на запор, при ударе в них раздается сердитый лай цепной собаки...» [1] и т. д.

Взятый в отдельности этот отрывок — настоящий физиологический очерк, но в системе всей статьи он подчинен предшествующему общему рассуждению, в силу чего отчетливо выступает его иллюстративное назначение.

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 391.

Стремление к доказательности, к подтверждению каждого общего тезиса конкретными жизненными примерами характерно для Белинского. Особенно замечательным в этом отношении является памфлет Белинского на Шевырева «Педант» с подзаголовком «Литературный тип». Хотя в памфлете имеется в виду конкретное лицо, автор талантливо воплощает в нем типические признаки литературного педанта, носителя консервативных литературных традиций, разоблачение которого соответствовало общему заданию борьбы передовой критики с устаревшими литературными теориями. О замысле автора в дальнейшем дать галерею литературных типов в живых лицах достаточно ясно говорит конец очерка: «Если же понравится («Педант».— *Д. Ч.*), то ждите от меня тип *литературного циника:* это человек, который, век свой живя в бочке, нажил себе домы и деревни...» [1] И далее: «Да мало ли еще можно написать таких типов? А газетеры, журналисты, фельетонисты, романисты, нувеллисты, водевилисты и другие «исты»?.. Вот где заключаются неисчерпаемые сокровища для «Наших...» [2]

Эту своеобразную жанровую форму Белинский использует в чисто публицистических целях, как средство борьбы со своими литературными противниками, насыщает ее актуальной литературной полемикой. Перед нами не просто обычный портретный физиологический очерк, а, если можно так выразиться, публицистический физиологический очерк, основная задача которого заключалась не только в том, чтобы представить тип педанта, а и в том, чтобы подорвать кредит реакционных литературных теорий.

Белинский не только опровергает теоретические положения эстетики противников, но и противопоставляет им свою точку зрения, точку зрения реалиста. Объектом изображения должна быть «действительность в возможности». В этих двух словах автор очерка выразил главнейший принцип реализма. Художник должен изображать не только видимые явления, закономерности в проявившейся конкретной форме, но и в их тенденции предугадывать ближайшее будущее.

Демократическая, революционная устремленность писа-

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 75.
[2] Там же.

телей натуральной школы проявилась и в боевом, воинствующем тоне, свойственном и публицистике, и художественной литературе всего этого направления, и в особенности творчеству его вдохновителя Белинского.

В. Панаев, вспоминая о Белинском, так характеризовал боевой, непримиримый тон его высказываний: «Белинский всегда говорил с искренним жаром, с убеждением, без уклонений и увертoк; срединных мнений он не терпел... говорил не для того, чтобы поговорить или блеснуть своим мнением, нет, он говорил потому.., что что-нибудь задело его за живое. Предметом его речи преимущественно были или беспощадная казнь, или восторженное искреннее восхваление какого-либо литературного произведения, общественного факта, литератора или общественного деятеля» [1].

А. И. Герцен по поводу полемической манеры автора письма к Гоголю писал: «...он ничего не старался спасти от огня анализа и отрицания и совершенно естественно восстал против половинчатых решений, робких выводов и трусливых уступок» [2].

Бескомпромиссность, плебейская непримиримость Белинского наиболее ярко и полно проявилась в его письме к Гоголю. Здесь наступательный боевой тон публицистики Белинского выступил во всем своем блеске и красоте. Когда Ленин назвал это письмо одним из лучших произведений бесцензурной демократической печати, он имел в виду не только содержание его, но, безусловно, и самую манеру автора излагать свои мысли.

Боевой, воинствующий тон присущ не только публицистике, но и наиболее типичным беллетристическим произведениям натуральной школы. В. Г. Белинский так объяснял эту особенность: «Преобладанию субъективного начала должно приписать в поэтических произведениях нашего времени это обилие отступлений, делаемых от лица поэта, который и судит, и вопрошает, и отвечает» [3]. Чтобы убедиться в справедливости приведенных слов, достаточно вспомнить таких выдающихся писателей натуральной школы, как А. И. Герцен, М. Е. Салтыков-Щедрин, Н. А. Некрасов. Этот боевой тон революционно-демократической публицистики и литературы 40-х го-

[1] «Русская старина», 1893, сентябрь, стр. 478—479.

[2] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. VII, стр. 236.

[3] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, 1926, стр. 399.

дов был следствием сознания ответственности писателей перед народом, сугубой принципиальности, непримиримости ко всему тому, что противоположно интересам народа, родины. В тоне этом выражалось полное слияние личного и общественного, что было характерно для идеологов второго этапа освободительного движения. В статье «Оборона летописи русской Нестеровой от навета скептиков» Белинский утверждал: «...там, где дело касается до противоречия нашим задушевным убеждениям, редко можем мы сохранить полное хладнокровие; убеждение мое — часть меня самого: если кто покушается отнять его у меня, я защищаюсь и, без сомнения, с жаром, до последней возможности...» [1]

Указанная особенность публицистики и художественной литературы писателей натуральной школы в конечном счете была результатом их постоянной связи с злободневными вопросами жизни, их активного отношения к действительности. Публицистика и художественная литература ставили перед собой одну цель — переделать жизнь на иных, достойных человека общественных основах.

С этой точки зрения великий критик подходил к оценке любого конкретного явления в литературе. Он решительно боролся против всего того, что тормозило развитие прогрессивных идей и настроений. В 1847 г. появляется перевод романа Гольдсмита «Векфильдский священник», в котором в качестве основной человеческой добродетели проповедуется «покорность несчастью». Белинский пишет: «Для чего новый перевод Гольдсмитова романа нужен людям нашего времени,— это, без сомнения, знает только переводчик. Он (то есть роман, а не переводчик) вовсе не к лицу современным стремлениям, положительному направлению века, действительным его занятиям действительностью» [2].

Уничтожающей критике подвергаются те художественные и научные произведения, которые отвлекают читателя от интересов современности, от актуальных задач времени. Любопытна в этом отношении, например, статья, помещенная в некрасовском сборнике «Первое апреля», под названием «Как играют в новейшее время в префе-

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IV, стр. 304.
[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XI, М.—Л., 1926, стр. 52.

ранс образованнейшие люди Европы». В статье этой читаем: «На днях сделано в Риме весьма важное открытие, которое проливает новый свет на историю Римского народа. Мы говорим о четырех бронзовых статуях, открытых близ Капитолия и изображающих главнейшие атрибуты игры в преферанс. Этим снова подтверждаются догадки некоторых ученых, что знаменитая игра сия не только была известна древним, но и пользовалась у них высоким уважением». Далее говорится о необходимости дополнительных изысканий. «Любопытно было бы знать,— пишет автор,— в чем именно и как далеко ушли мы в сей отрасли человеческих знаний от древних. Весь ученый мир в волнении» [1]. В духе Щедринской сатиры здесь высмеиваются псевдонаучные изыскания и открытия. В статье разоблачается наука феодально-крепостнического общества с ее схоластической оторванностью от жизни, с ее чуждостью народным интересам.

Писатели натуральной школы не просто изображали те или иные стороны окружавшей их действительности, а стремились максимально активизировать внимание читателя, вызвать у читателя соответствующую идейную и эстетическую оценку изображаемого, убедить его в справедливости той или иной идеи.

Этой цели призваны служить все формальные средства, все художественные приемы произведения. Так, например, обращает на себя внимание широкое использование писателями-реалистами 40-х годов эпиграфов, которые часто предпосылаются и всему произведению, и отдельным его главам. Их назначение в том, чтобы дать читателю исходную точку, определенный угол зрения для правильного понимания идейного смысла изображаемого. Герцен роману «Кто виноват?» предпосылает такой эпиграф: «А случай сей за неоткрытием виновных предать воле божией, дело же, почислив решенным, сдать в архив» [2]. Эпиграф наталкивает на мысль о том, что не в отдельных личностях причина тех несчастий, которые приходится переживать героям произведения. Повесть Салтыкова-Щедрина «Противоречия» также начинается красноречивым эпиграфом, в котором сформулирована основная идея произведения:

---

[1] «Первое апреля», СПб., 1846, стр. 54—55.
[2] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. IV, стр. 5.

«Надо пользоваться и руководствоваться законами Природы: ее созерцает и с нею советуется разум; следовательно: жить счастливо — значит жить сообразно с Природой». (Сенека, О счастливой жизни, гл. 8)[1].

Эпиграф служит одним из существенных средств, помогающих осудить общество, в котором попраны законы природы. Письмо Нагибина к N, в котором разоблачается либеральная болтовня бар «о меньшем брате», начинается словами Лермонтова «И дерзко бросить им в глаза железный стих, облитый горечью и злостью»[2]. Повести «Антон Горемыка» Григорович предпосылает эпиграф: «Живи, коли можется,— помирай, коли хочется» (народная поговорка)[3]. Поговорка в качестве эпиграфа типизирует судьбу главного героя — Антона, связывает ее с жизнью народа вообще.

Эпиграфом как одним из средств ярче выразить основную идею часто пользуется Е. П. Гребенка. В монографии, посвященной автору «Петербургской стороны», читаем: «И в этом произведении Е. Гребенки («Доктор», 1844.— *Д. Ч.*) большая роль отводится эпиграфам, предшествующим каждой главе»[4].

Так, одной из глав романа, в которой рассказывается, как губернский чиновник Чурбинский с восторгом принимает предложение жениться на дочери богатой помещицы, Гребенка предпосылает эпиграф:

> Чацкий...
> Молчалин. Мне завещал отец!
>
> *«Горе от ума»*

Эпиграф сразу заставляет читателя перенести на только что появившегося героя все то, что известно о Молчалине. Кроме того, выражение «Мне завещал отец» подчеркивает сознательное продолжение героем уже установившейся традиции, социальной практики определенной общественной прослойки — чиновничества.

Кроме эпиграфа, художники натуральной школы прибегают ко всевозможным художественным приемам (осо-

---

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. I, Гослитиздат, М., 1941, стр. 89.

[2] Там же, стр. 90.

[3] Д. В. Григорович, Полн. собр. соч., т. I, СПб., 1890, стр. 163.

[4] С. Д. Зубков, Євген Павлович Гребінка, Держлітвидав, К., 1962, стр. 180.

бые экспрессивные формы выражения, разные виды остранения и пр.), призванным привлечь внимание читателя к какой-либо мысли, месту, важным с точки зрения общей идеи произведения.

Губернские чиновники сразу же невзлюбили Бельтова («Кто виноват?» Герцена), почувствовав в нем что-то чуждое, вредное и опасное для благополучия их стоячего болота. Особенно не нравилось этим господам то, что Бельтов читал «в р е д н ы е к н и ж о н к и все то время, когда они занимались п о л е з н ы м и к а р т а м и...»[1] Такое противопоставление в лоб «вредных книжонок» «полезным картам» задерживает внимание читателя своей необычностью, и пошлость чиновничьей жизни, ее пустота, духовная бедность выступают на первый план. Различного рода алогизмы, сочетания контрастных, противоречащих друг другу понятий в произведениях писателей-реалистов 40-х годов подчеркивают внутреннюю противоречивость господствующих в обществе норм и понятий. Устами героя повести «Противоречия» автор ее заявляет: «Дело в том — и этого никак понять не хотят — что на свете искусственность одна только и натуральна, а естественность, напротив, совершенно неестественна...»[2] После этого не таким уж странным кажется, что «костюм пролетария» герою повести «Кто виноват?» «сшил аристократ-портной на Невском проспекте»[3], или то, что говорится о воспитании другого героя Герцена: «В Петербурге находили, что молодой офицер прекрасно воспитан, т. е. имеет восемь лошадей, не меньшее число людей, двух поваров и пр.»[4] В обществе, где управляет чистоган, количество лошадей, крепостных душ действительно является единственным мерилом добродетелей.

Герой очерка Я. Буткова «Порядочный человек» — коллежский регистратор Лев Силыч Чубукевич — внезапно выигрывает большие деньги, становится богачом и вместе с тем «порядочным человеком». Кончается очерк так: «Ясно, он стал человеком солидным, и все, кто даже и не знает его лично, взглянув на четырехэтажный дом его,

---

[1] А. И. Г е р ц е н, Собр. соч. в тридцати томах, т. IV, стр. 122 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

[2] Н. Щ е д р и н (М. Е. С а л т ы к о в), Полн. собр. соч., т. I, стр. 150.

[3] А. И. Г е р ц е н, Собр. соч. в тридцати томах, т. IV, стр. 105.

[4] Т а м ж е, стр. 88.

на его карету нового фасона, говорят: «Сейчас видно, что очень хороший, очень порядочный человек этот Чубукевич!..» [1]

Руководясь именно этим понятием человеческой ценности, Марья Степановна, жена уездного предводителя, стремится выдать замуж за Бельтова свою дочь Ваву: «...с двенадцати часов Ваву чесали, помадили, душили; сама Марья Степановна затянула ее, и без того худенькую, корсетом и придала ей вид осы; зато, с премудрой распорядительностью, она умела кое-где подшить ваты — и все была не вполне довольна.., учила дочь делать глазки и буфетчика накрывать стол и пр. Труден был этот день для Марьи Степановны — но много может любовь матери» [2]. В словах о материнской любви — не только ирония. Мать немилосердно унизила человеческое достоинство дочери. Но ведь в сознании Марьи Степановны понятий чести, человеческого достоинства не существует. Любой ценой выдать дочь за богатого — вот истинное исполнение материнского долга, как его понимала Марья Степановна и ей подобные.

То, что должно быть нормой, в обществе помещиков-крепостников и чиновников, где царит полный произвол, предстает как исключение из правила. О чиновнике Осипе Евсеевиче в повести «Кто виноват?» узнаем, что «...никогда никто из его сослуживцев не подозревал его в бескорыстии» [3]. О бескорыстии говорится, как о преступлении, так как не брать взяток означало нарушать этику чиновников, быть непорядочным, нечестным по отношению к своим коллегам. Здесь свое понятие «чести» и «морали».

Чтобы активизировать внимание читателя, Герцен употребляет прием, условно назовем его, заведомо ложных предположений. Бельтов наблюдает из окна гостиницы жизнь губернского города, в частности сцену, когда бурлаков с балалайкой и песнями, единственно живое явление на фоне чиновничье-полицейского города, прогнал будочник: «Бельтов поглядел — и ему сделалось страшно, его давило чугунной плитой, ему явным образом недоставало воздуха для дыхания, может быть, от подожженного

---

[1] «Петербургские вершины, описанные Я. Бутковым», кн. 1, СПб., 1845, стр. 55.

[2] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. IV, стр. 143.

[3] Там же, стр. 100.

масла с табаком, который приходил из нижнего этажа»[1]. В действительности Бельтова тяготит бессмысленное, пошлое житье-бытье всех этих предводителей, заседателей и прочих существователей губернского города, в котором он собирался служить. Заведомо ложное предположение насчет табака и масла нужно автору для того, чтобы, отбросив его сразу же, читатель попытался сам сформулировать причину тяжелого душевного состояния героя. Подобный прием с той же эстетической функцией встречаем мы и в «Мертвых душах» Гоголя, где, например, так говорится о работе комиссии по построению: «Комиссия немедленно приступила к делу. Шесть лет возилась около здания; но климат что ли мешал или материал уже был такой, только никак не шло казенное здание выше фундамента. А между тем в других концах города очутилось у каждого из членов по красивому дому гражданской архитектуры: в и д н о, г р у н т з е м л и б ы л т а м п о л у ч ш е»[2]. Здесь также читателю самому приходится установить скрытую подоплеку событий, о которой автор как бы по своей наивности не догадывается.

С той же целью применяется писателями натуральной школы оксиморон. Резкое несоответствие между общим тезисом и тем, что приводится в качестве его конкретизации и подтверждения, привлекает внимание читателя к важным в идейном отношении моментам произведения. Вот Бельтов из окна смотрит на губернский город: «П р е л е с т н ы й вид, представившийся глазам его, был общий, губернский, форменный: п л о х о в ы к р а ш е н н а я к а л а н ч а, с п о д в и ж н ы м п о л и ц е й с к и м солдатом наверху, первая бросилась в глаза; собор древней постройки виднелся из-за длинного и, разумеется, ж е л т о г о з д а н и я п р и с у т с т в е н н ы х м е с т...; потом дом губернатора с сенями, у к р а ш е н н ы м и ж а н д а р м о м и двумя-тремя просителями, из бородачей; наконец, обывательские дома, совершенно те же, как во всех наших городах, с ч а х о т о ч н ы м и к о л о н н а м и...»[3]

В повести Гребенки «Лука Прохорович» (1838) портрет жениха, богатого старика, который женится на моло-

---

[1] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. IV, стр 117.

[2] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 232 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

[3] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. IV, стр. 115—116 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

дой красивой девушке, построен также по принципу оксиморона. «...Он был бодр и беспрестанно поправлял свой парик и вставные зубы»[1],— пишет автор.

Классическим образцом использования оксиморонов является то место «Мертвых душ», где рассказывается, как Чичиков дает взятку «кувшинному рылу»: «Чичиков, вынув из кармана бумажку, положил ее перед Иваном Антоновичем, которую тот совершенно не заметил и накрыл тотчас ее книгою. Чичиков хотел было указать ему ее, но Иван Антонович движением головы дал знать, что не нужно показывать»[2]. Эта сценка как нельзя лучше показывает всеобщую продажность, взяточничество, процветавшее в казенных учреждениях.

К числу приемов, непосредственно способствующих выявлению авторской идеи, относятся и те случаи, когда автор в оценке того или иного факта, события всецело полагается на мнение читателя, хотя всем ходом повествования эта оценка уже полностью предопределена. Герцен так пишет о попытке Негрова поправить хозяйство, в котором он совершенно не разбирался: «Приказчик и староста были, с своей стороны, довольны барином; о крестьянах не знаю, они молчали»[3]. Конечно, писателю прекрасно известно, каково положение крепостных крестьян, если староста и приказчик довольны, но он не хочет высказать все до конца, а полагается на читателя.

«Остроумная манера писать состоит, между прочим, в том, что она предполагает ум также и в читателе, что она высказывает не все, что она предоставляет читателю самому себе сказать об отношениях, условиях и ограничениях, при которых данное положение только и имеет значение и может быть мыслимо»[4].

Перед нами своеобразная форма сотрудничества писателей и читателей, которая способствовала более активному усвоению прогрессивных идей. А это для писателей 40-х годов являлось главнейшим требованием. В книге «О развитии революционных идей в России» Герцен пи-

---

[1] Євген Гребінка, Твори в п'яти томах, т. I, Держлітвидав України, К., 1957, стр. 382 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

[2] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 143—144 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

[3] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. IV, стр. 16.

[4] В. И. Ленин, Соч., т. 38, стр. 71.

сал: «...говорить так, чтобы мысль была ясна, но чтобы слова для нее находил сам читатель,— лучший способ убеждать» [1].

* *
*

Для передовой русской литературы 40-х годов народ становится не только объектом изображения, но в известной степени и ее субъектом, что обусловливалось социальной активизацией широких крестьянских масс, сознательным стремлением прогрессивной демократической русской интеллигенции максимально приблизиться к понятиям и идеалам крестьянской среды, выразить взгляды и вкусы народа.

Меняются критерии, масштабы и символы добра, правды, красоты. В передовом искусстве эпохи зарождается и утверждается новый эстетический идеал, новый положительный герой. И это понятно. Ведь эстетический идеал является конкретным, образным выражением философских, общественно-политических взглядов того или иного класса [2]. Руководствуясь ими, художники и критики-публицисты оценивали то или иное явление действительности как прекрасное или безобразное. Совершенно очевидно, что на становление этого идеала в 40-е годы повлияло распространение в передовых общественных слоях материалистических взглядов, социалистических теорий даже в их утопическом виде (а русские революционеры во многом преодолевали утопизм социалистических теорий).

Хотя эстетический идеал передовых художников и мыслителей сороковых годов XIX века в своем становлении опирался на эстетический идеал предшествующей эпохи (декабристов), все же он был качественно новым, обусловленным закономерностями новой эпохи.

Искусство первого этапа русского освободительного движения, развивавшееся под флагом декабристской идеологии, в известной степени отражало интересы крестьянства, так как целью декабристов было народное благо.

---

[1] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. VII, стр. 217.

[2] См. Б. Мейлах, Вопросы литературы и эстетики, «Советский писатель», Л., 1958 (гл. «Об эстетическом идеале и эстетической оценке в художественной литературе»).

Но в силу их классовой ограниченности народ для них являлся только объектом деятельности. В программу их входило — бороться за народ, во имя народа, но без активного участия самого народа. В качестве положительного героя выступает просвещенный дворянин-революционер. С его точки зрения дается как положительная, так и отрицательная нравственная и эстетическая оценка тому или иному явлению жизни, искусства. Как на конкретный пример можно было бы указать на образ Чацкого, главного героя комедии Грибоедова «Горе от ума».

Основные черты нового положительного героя особенно ярко и полно были обрисованы Белинским в знаменитом письме к Гоголю. Атеизм, здравый смысл, ясность и положительность ума, стремление к свободе, науке, знанию, трудолюбие — вот то, что типично для русского народа, то, чем определяется и эстетический идеал реалистов сороковых годов.

В. Н. Майков, сторонник эстетических идей натуральной школы, считает «естественность одним из условий изящества» [1]. Вот как он представляет себе идеал счастливой трудовой жизни: «Свежесть лица, крепкая, крутая грудь, хороший аппетит, веселость и бодрость духа, социальность, счастливая любовь, выгодный труд, исполняемый не поневоле,— все это такие вещи, которые нам, презренной, чернорабочей толпе, кажутся необходимыми условиями законного существования, и потому самому все противоположное этому мы считаем злом» [2]. Нельзя не заметить, что понятие добра, красоты, а также зла, уродства здесь отражает вкусы народа, оно основано на иных принципах, чем у представителей дворянской эстетики.

В статье «А. В. Кольцов» В. Майков писал: «Страсть и труд, в их естественном благоустройстве,— вот простые начала, из которых сложился яркий идеал жизни, проникший восторгом здоровую натуру поэта-мещанина» [3]. Приводя следующие стихи Кольцова:

Лицо белое —
Заря алая,
Щеки полные,
Глаза темные..,

---

[1] В. Н. Майков; Соч. в двух томах, т. I, К., 1901, стр. 7.
[2] Там же, стр. 13.
[3] Там же, стр. 99.

В. Майков подчеркивает новизну такого представления о красоте человеческой внешности: «Один этот портрет красавицы может уже привести в негодование романтика, не признающего других женщин, кроме чахоточных, бледных, изнуренных больными грезами» [1].

Нельзя не увидеть в этих высказываниях зарождения того эстетического идеала, какой будет теоретически обоснован в эстетике Чернышевского [2], какого требовал объективный ход развития жизни, становления нового реалистического искусства.

Новый эстетический идеал стимулировал не только создание нового положительного героя, отражение прекрасных, хотя и редких, моментов жизни, он был одним из действенных стимулов развития в русской литературе критического, отрицающего начала.

Чем ярче, конкретней предстает положительное, чем яснее черты идеала, тем отчетливее, тем конкретней и выразительней обнаруживает себя отрицательное, тем отвратительней оно. С другой стороны, резкая критика отрицательного также усиливает стремление к положительному. Явления эти — утверждение и отрицание — в литературе, как и в жизни, взаимосвязаны, взаимообусловливают друг друга, они представляют собой единый процесс.

На эту взаимосвязь и взаимообусловленность эстетического идеала и критического начала указывали передовые люди сороковых годов. Так, В. Майков в статье «А. В. Кольцов» писал: «...сознание идеала одно только и может дать смысл и крепость анализу и отрицанию» [3].

В другом месте этой статьи, отмечая, что поэзия Кольцова выразила идеальные стремления народа, В. Майков указывает на общность положительной программы творчества Кольцова и писателей натуральной школы: «Его (Кольцова.— *Д. Ч.*) произведения положительно выразили собой тот идеал, на который остальные поэты наши указывают путем отрицания» [4].

Черты демократического понимания прекрасного наметились уже в творчестве Лермонтова, что в свое время

---

¹ В. Н. Майков, Соч. в двух томах, т. I, стр. 15.

² См. Т. И. Усакина, Чернышевский и Валериан Майков.— В кн. «Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы», вып. 3, Изд-во Саратовского университета, 1962.

³ В. Н. Майков, Соч. в двух томах, т. I, стр. 99.

⁴ Там же, стр. 98—99.

было отмечено Белинским. По поводу стихотворения «Бородино» великий русский критик писал: «...это стихотворение отличается простотою, безыскусственностию: в каждом слове слышите солдата, язык которого, не переставая быть грубо простодушным, в то же время благороден, силен и полон поэзии» [1]. Лирический герой «Бородино» — представитель солдатской массы, противопоставлен офицерству, как более инициативный, сознательный защитник Родины, исполненный энергии, мужества, отваги, благородных патриотических чувств, настоящей красоты.

Что ж мы? на зимние квартиры?
Не смеют что ли командиры
Чужие изорвать мундиры
О русские штыки? [2]

Герой Лермонтова — не исключительная личность, в нем воплощены социальные и духовные черты, присущие большинству народа, что проявляется не только в его мыслях и чувствах, но и в языке, манере говорить и т. д.

В 1841 г. Лермонтов пишет знаменитое стихотворение «Родина». Выраженное в нем представление об идеальной жизни народа не имеет ничего общего с понятиями дворян, что отметил и сам автор в первой строке приведенного нами ниже отрывка:

С отрадой многим незнакомой
Я вижу полное гумно,
Избу, покрытую соломой,
С резными ставнями окно;
И в праздник, вечером росистым,
Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков [3].

Радость, отраду у поэта вызывает довольство народной жизни («полное гумно», «с резными ставнями окно»), зажиточность крестьян. Тот круг людей, к которому по условиям рождения и воспитания принадлежал Лермонтов, вряд ли интересовался народной жизнью. Поэт сам подчеркивает, что его идеал счастливой, зажиточной жизни крестьянства «незнаком многим». И нетрудно видеть, что

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IV, стр. 503—504.
[2] М. Ю. Лермонтов, Соч. в шести томах, т. II, Изд-во АН СССР, М.— Л., 1954, стр. 80.
[3] Там же, стр. 177.

тут автор «Родины» перекликается с ближайшим будущим русской литературы, с теми представлениями о счастье, красоте народной жизни, которые характерны для творчества Чернышевского, Шевченко, Некрасова, Добролюбова.

Новшество эстетического идеала Лермонтова сказывается и во взгляде на крестьянина. Лермонтов любуется не смиренным, терпеливым рабом, а изображает задорного человека, полного энергии и мятежной решимости, человека земли со всеми его земными радостями. Такое понятие прекрасного сближает Лермонтова с Белинским, Чернышевским, Добролюбовым, Некрасовым и др. Не случайно Добролюбов так высоко ценил это стихотворение Лермонтова.

Одним из непременных признаков эстетического идеала революционных разночинцев сороковых годов было требование национального своеобразия. Белинский утверждал: «Великий человек всегда национален как его народ, ибо он потому и велик, что представляет собою свой народ» [1].

Чертами национального своеобразия отмечены и «Бородино», и «Родина», и в особенности «Песня про купца Калашникова». В самой форме и стиле изложения Лермонтовым использованы традиции русского национального фольклора. А в образе главного героя, купца Калашникова,— лучшие черты русского национального характера: высокое чувство человеческого достоинства, твердая воля, решимость бороться не на жизнь, а на смерть, постоять «за святую правду-матушку», энергия, смелость и т. д. Особенно выразительна в этом отношении сцена перед кулачным боем. Кирибеевич с презрением обращается к толпе, вызывая себе противника.

На просторе опричник похаживает,
Над плохими бойцами подсмеивает:
«Присмирели, небось, призадумались!
Так и быть, обещаюсь, для праздника,
Отпущу живого с покаянием,
Лишь потешу царя нашего батюшку».
Вдруг толпа раздалась в обе стороны —
И выходит Степан Парамонович,
Молодой купец, удалой боец,
По прозванию Калашников [2].

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 31.
[2] М. Ю. Лермонтов, Соч. в шести томах, т. IV, стр. 112.

Появление Калашникова представлено как ответ толпы на вызов, на бахвальство царского опричника.

Такие произведения, такие национальные характеры мог создать поэт, который всем своим существом связан с корнями народной, национальной жизни, поэт в высшей степени оригинальный и самобытный. Насколько же несостоятельны, антинаучны утверждения буржуазных литературоведов, стремящихся Лермонтова, характерные особенности его творчества поставить всецело в зависимость от Байрона. Так, Харкинс в своем «Словаре русской литературы» о Лермонтове пишет следующее: «Большую часть жизни Лермонтов находился под сильным влиянием Байрона, и у него не было достаточно времени, чтобы перерасти это влияние и достичь полной оригинальности» [1]. Харкинс рассчитывает на наивного читателя, который вопреки неоспоримым фактам поверит его словарю.

В действительности творчество Лермонтова было одной из самых заметных вех на пути сближения русской литературы с жизнью. Не случайно традиции Лермонтова были подхвачены и развиты передовой литературой последующих десятилетий. Такими стихотворениями, как «Бородино», «Родина», «Песня про купца Калашникова», Лермонтов уже поставил вопрос о новом положительном герое, новом эстетическом идеале, которых требовала русская жизнь сороковых годов.

Передовые поэты и писатели 40-х годов утверждают, что источником всего прекрасного, великого является трудовой народ. С точки зрения народных интересов и представлений рассматриваются и оцениваются явления действительности как эстетические или антиэстетические. В качестве положительного героя выступает представитель трудящейся, эксплуатируемой массы. Резко усиливается критическое начало реалистической литературы 40-х годов. С позиции нового эстетического идеала, безобразное, антиэстетическое предстает как порождение социального строя, передовыми писателями обличаются не отдельные стороны жизни, а самые социально-экономические и политические основы самодержавно-крепостнического общества.

Согласно материалистическим, социалистическим взгля-

---

[1] «Dictionary of Russian Literature by William E. Harkins», New York, 1956, стр. 200.

дам, мир помещиков-крепостников, чиновников и буржуа не мог заключать в себе ничего прекрасного, не мог явиться и почвой для его роста, так как паразитическое существование за счет подневольного труда развращало эксплуататорские классы, уничтожало в них все человеческое.

Эта мысль нашла обобщенно-образное выражение в повести Салтыкова-Щедрина «Запутанное дело». Используя пирамиду Сен-Симона, символизирующую устройство эксплуататорского общества, писатель показывает, что наиболее изуродован в таком обществе верхний, господствующий слой. Вот что представляется в кошмарном видении герою повести: «...стоявшая перед ним масса представляла любопытное зрелище: она вся была составлена из бесчисленного множества людей, один на другого насаженных, так что голова Ивана Самойлыча была так изуродована тяготевшею над нею тяжестью, что лишилась даже признаков своего человеческого характера... Но какая-то страшная сила приковывала его к одному месту, и он, со слезами на глазах и гложущею тоскою в сердце, обратил взор свой выше.

Но чем выше забирался этот взор, тем оконченнее казались Ивану Самойлычу люди» [1].

Что же касается трудящихся, то они были кровно заинтересованы в уничтожении условий жизни эксплуататорского общества. Кроме того, связь с общественно-полезным трудом способствовала развитию в народных массах лучших черт человеческой природы. Вот поэтому эстетический идеал передовых людей сороковых годов был органически связан с угнетенными слоями общества, с трудящимися. Об этом хорошо сказано в дневниковой записи Герцена от 11 июня 1842 г.: «Грустно в мире Чичикова, так, как грустно нам в самом деле, и там и тут одно утешение в вере и уповании на будущее... Я часто смотрю из окна на бурлаков, особенно в праздничный день, когда, подгулявши, с бубнами и пением, они едут на лодке; крик, свист, шум... и потом в бурю — какая дерзость, смелость, летит себе, а что будет, то будет. Взглянул бы на тебя, дитя,— юношею, но мне не дождаться, благословлю же тебя хоть из могилы» [2]. Этот эпизод Гер-

---

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. I, 1941, стр. 276.

[2] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. II, стр. 214.

цен использовал в повести «Кто виноват?» для создания глубоко символической картины русской жизни.

Бельтов приехал в губернский город, где царят всеобщее запустение, казенщина, пошлость, затхлая обывательщина. Из окна гостиницы перед ним открывается безрадостная картина. «Вдруг из переулка раздалась лихая русская песня, и через минуту трое бурлаков, в коротеньких красных рубашках, с разукрашенными шляпами, с атлетическими формами и с тою удалью в лице, которую мы все знаем, вышли обнявшись на улицу; у одного была балалайка, не столько для музыкального тона, сколько для тона вообще; бурлак с балалайкой едва удерживал свои ноги; видно было по движению плечей, как ему хочется пуститься вприсядку,— за чем же дело? А вот за чем: из-под земли, что ли, или из-под арок гостиного двора явился какой-то хожалый или будочник с палочкой в руках, и песня, разбудившая на минуту скучную дремоту, разом подрезанная, остановилась, только балалайка показал палец будочнику; почтенный блюститель тишины гордо отправился под арку, как паук, возвращающийся в темный угол, закусивши мушиными мозгами. Тут тишина еще более водворилась; стало смеркаться. Бельтов поглядел — и ему сделалось страшно, его давило чугунной плитой...» [1]

Перед нами не частный факт, о котором упоминалось в дневнике, а художественное обобщение, заключавшее в себе глубокое социальное и эстетическое содержание. Образы бурлаков с песней предстают как символическое изображение силы, могущества, внутренней красоты народа. Лихая русская песня, раздавшаяся в этом могильнике, созданном властью сквозник-дмухановских и плюшкиных, осветившая на мгновение мир мрака, нарушившая скучную дремоту, давала представление о том, какие нравственные, творческие силы таит в себе скованный крепостным правом Прометей,— русский народ. Не менее значительно появление полицейского, будочника, прервавшего чудную песню, а также сравнение его с пауком, закусившим мушиными мозгами, вызывающее у читателя представление о паразитизме, крайней реакционности, антинародности будочнического государства, чувство отвращения и гадливости по отношению ко всей системе, во главе которой паук — царь.

[1] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. IV, стр. 117.

Демократизация эстетического идеала не могла не отразиться на отношении художника к положительному герою, вышедшему из народной среды. В демократическом искусстве 40-х годов наблюдается особая форма единства писателя и его положительного героя, единства, в котором автор не поглощает и не заслоняет своего героя, а существует рядом, вместе и наравне с ним. Особенность эта вытекала из признания в герое равноценной человеческой личности, из родства дум и чувств писателя с думами и чувствами представителей угнетенной части общества. Показательно, что такое «сосуществование» автора и героя наблюдается даже в лирической поэзии, где, как известно, огромную роль играет личность автора, его субъективные переживания. Эта особенность была отмечена Чернышевским, который писал по поводу лирики Огарева: «В лирической поэзии личностью автора затмеваются обыкновенно все другие личности, о которых говорит он. У г. Огарева напротив: когда он говорит о себе, вы видите, что из-за его личности выступают личности тех, которых любил или любит он; вы чувствуете, что и собою дорожит он только ради чувств, которые питал он к другим. Даже любовь, под которою чаще всего скрывается себялюбие, у него чиста от эгоистического оттенка»[1].

Здесь нельзя не вспомнить великого украинского поэта и художника Тараса Шевченко. В его стихах и даже рисунках проявилось особенно ярко и выразительно кровное родство автора с его героями — представителями угнетенной крестьянской массы. Поэт живет одной жизнью с народом, страдает его горем, надеется его надеждами. Часто у Шевченко единство поэта с положительным героем выступает как общность судеб. Так, уже в одном из ранних своих произведений, поэме «Катерина» (1838), рассказывая о тяжелом пути, которым идет героиня в поисках отца своего ребенка, автор сообщает от себя:

Далекий шлях, пани-брати,
Знаю його, знаю!
Аж на серці похолоне,
Як його згадаю.

[1] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч. в пятнадцати томах, т. III, Гослитиздат, М., 1949, стр. 564.

Попоміряв і я колись —
Щоб його не мірять!..[1]

Передавая историю Яремы, героя поэмы «Гайдамаки» (1841), поэт замечает: «Таким і я колись-то був»[2].

Поэт неоднократно декларирует свое родство с героями. О героине поэмы «Відьма» (1847—1858) читаем: «Се не мара. Моя се мати і сестра»[3]. Это поэтическое признание напоминает знаменитое стихотворение Некрасова:

Вчерашний день, часу в шестом,
Зашел я на Сенную,
Там били женщину кнутом,
Крестьянку молодую.

Ни звука из ее груди,
Лишь бич свистал, играя...
И Музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная!»[4]

Тот же художественный прием единства автора и его героев встречаем и в живописи. Так, Шевченко изображает себя на одной из своих картин среди крестьян. Русский график А. Агин на рисунке, изображающем капитана Копейкина, среди посетителей поместил и себя (проситель в очках и фраке), сам же капитан Копейкин напоминает Федотова («Литературный сборник с иллюстрациями»). В числе своих героев Федотов изображает себя в иллюстрации к Ползункову[5] и т. д.

Этот прием в числе других, подчеркивающих родство авторов и его героев, был обусловлен демократизацией искусства, появлением нового положительного героя — представителя демократической части общества, становлением новых эстетических идеалов.

Новое понимание эстетического идеала нашло свое наиболее полное выражение в диссертации Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности», где определения прекрасного и безобразного, как и других эстетических категорий, всецело отражают инте-

---

[1] Тарас Шевченко, Повне зібр. творів в десяти томах, т. I, Вид-во АН УРСР, К., 1951, стр. 37.

[2] Там же, стр. 85.

[3] Там же, стр. 361.

[4] Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч., т. I, Гослитиздат, М., 1948, стр. 50 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

[5] См. К. С. Кузьминский, Русская реалистическая иллюстрация XVIII и XIX в., М., 1937, стр. 136.

ресы и взгляды миллионного русского крестьянства. Правда, это явление уже середины 50-х годов. Но дело в том, что понятие сороковые годы так же, как и шестидесятые, не является понятием чисто хронологическим. Ведь с точки зрения развития новых идей, в том числе и эстетических, пятидесятые годы не представляют качественно нового периода. Те идеи, которые развивали в 40-х годах Белинский, Герцен и их соратники, были подхвачены и развиты великой плеядой шестидесятников, начиная уже с середины 50-х годов. В своих «Очерках гоголевского периода в русской литературе» Чернышевский провозглашает: «...гоголевское направление до сих пор остается в нашей литературе единственным сильным и плодотворным... Да, в нашей литературе до сих пор продолжается гоголевский период...» [1]

Эстетический идеал, который так четко сформулирован Чернышевским в его труде, созревал под влиянием эстетических идей 40-х годов, идей Белинского, Герцена и был законченным их воплощением.

* *
*

Демократизация эстетического идеала сказалась на всех элементах художественного творчества писателей-реалистов 40-х годов. В первую очередь это проявилось в гуманистической устремленности, реабилитации человека и человечности, поруганной и оскорбленной крепостническим социально-политическим строем.

Одной из характерных особенностей реалистической литературы 40-х годов, без учета которой невозможно более или менее верно и полно характеризовать литературный процесс в целом, был постоянный интерес к жизни женщины, к ее общественному положению. Трудно указать какое-либо существенное произведение литературы 40-х годов, где бы так или иначе не затрагивался этот вопрос.

Еще важнее то, что в 40-е годы проблема эта получает новое решение, обусловленное новым этапом социальной

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч. в пятнадцати томах, т. III, стр. 6.

и культурной жизни народа, дальнейшей демократизацией русского общественного сознания.

Изображение жизни женщины, ее положения в обществе в 40-е годы приобретает ярко выраженную социальную окраску. Тяжелая судьба женщины тесно связывается с ее социальным положением, с ее принадлежностью к угнетенному классу общества, экономически и политически бесправному.

Первым произведением Некрасова, заслужившим высокую оценку Белинского, было стихотворение «В дороге», в котором впервые с огромной художественной силой был отражен весь ужас положения женщины в обществе крепостников. «Кто виноват?», «Сорока-воровка» Герцена показывают, как власть разнузданных крепостников убивает в даровитых русских женщинах их талант, человеческое достоинство, самую жизнь.

«Запутанное дело» Салтыкова, «Еду ли ночью» Некрасова, «Бедные люди» Достоевского — художественные документы эпохи, свидетельствующие о том, что весь трагизм положения женщины был обусловлен социальным, политическим, бытовым укладом жизни крепостнического общества.

Нельзя не вспомнить и о том, что великий украинский поэт-революционер Тарас Шевченко начал свою деятельность поэмой «Катерина», в которой с глубоким сердечным сочувствием рассказал о доле крестьянской девушки, ставшей жертвой дворянской распущенности, абсолютного бесправия крепостного народа.

Такое внимание к судьбе женщины объяснялось не только тем, что женщина была наиболее угнетенным, страдающим членом общества, что в ее лице было особенно глубоко унижено человеческое достоинство, а противоречие между крепостным социальным строем, его государственностью и интересами личности предстало во всем его ужасающем виде, но и тем, что женщина, согласно взглядам революционных демократов, должна была стать равноправным членом общества, активным борцом против одичавших крепостников за новый мир. Это требование выдвигалось самой жизнью. Именно в 40-е годы началось пробуждение женского сознания, борьба женщин за свои человеческие, гражданские права, что так ярко проявилось в деятельности знаменитых революционерок последующих десятилетий.

В 40-е годы широкое распространение получают идеи утопического социализма, романы Жорж Санд, в которых французская писательница, выступая на защиту прав женщины, преодолевает рамки типического для такой литературы семейного конфликта и ставит вопросы большого общественного значения. По поводу ее романа «Мопра» («Mauprant», 1836), переведенного на русский язык в 1841 г., героиня которого перевоспитывает закоренелого реакционера-аристократа и превращает его в революционера, Белинский писал: «Сколько глубоких, практических идей о личном человеке, сколько светлых откровений благородной, нежной, женственной души! И какая человечность дышит в каждой строке, в каждом слове этой гениальной женщины» [1].

Широкой известностью в России тех лет пользовался один из наиболее популярных романов Жорж Санд — «Консуэло» (1842—1843), в котором в образе артистки Консуэло — дочери уличной певицы-«бродяжки» — писательница представила идеальный женский характер, утверждая мысль о богатых душевных сокровищах и высоком общественном предназначении женщины.

Все это способствовало развитию в русской литературе идей эмансипации, поставленных на повестку дня самой русской действительностью. Проблема равноправия женщин в русской литературе 40-х годов была частичным выражением большой, основной темы, разрабатываемой передовой литературой этого времени,— темы борьбы за человеческое право угнетенного, забитого представителя демократических слоев общества.

В таких произведениях предшествующей передовой русской литературы, как «Станционный смотритель» Пушкина, «Шинель» Гоголя, был уже выведен на сцену так называемый маленький человек, закреплено его право на внимание со стороны искусства. В творчестве же писателей 40-х годов судьба «маленького человека» заняла одно из центральных мест, что свидетельствует не столько о влиянии произведений Пушкина и Гоголя, сколько о демократизации передовой русской литературы, сближении ее с жизнью.

Продолжая традиции Пушкина и Гоголя, писатели натуральной школы в изображении «маленького чело-

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, стр. 175.

века» пошли значительно дальше, они показали страдания «маленького человека» как прямое следствие социального строя, и в то же время отразили процесс пробуждения в «маленьком человеке» социального самосознания и чувства собственного достоинства.

Вот перед нами один из героев уже упоминавшегося физиологического очерка-повести Панаева «Барыня». Герой повести похоронил мать. «Петруша возвращается с похорон пешком на свою квартиру. Тяжело ему... Первый раз пробуждается в нем внутренний голос. Первый раз ясно представляется ему его прошедшее. Он спрашивает самого себя:

— Неужели это жизнь?

И вслед за этим странным вопросом у него рождаются другие еще страннее» [1]. Смерть матери, переполнив чашу житейских горестей героя, заставила его задуматься над смыслом своего существования. В словах «Неужели это жизнь?» нельзя не почувствовать не только неудовлетворенности своей жизнью, но и возмущения ею. Слова автора о том, что у маленького чиновника рождаются вопросы «еще страннее», недвусмысленно дают понять читателю, в каком направлении развивается сознание чиновника, свидетельствуют о нарастании душевного протеста.

В начале второй половины 40-х годов А. Н. Островский пишет ряд очерков из жизни Замоскворечья. В очерке под названием «Иван Ерофеевич» (апрель, 1847) автор с глубоким сочувствием показывает жизнь «маленького человека», мелкого чиновника. Перед нами разновидность гоголевского Акакия Акакиевича. Рассказчик умышленно останавливается на описании его шинели: «...ведь срам сказать, ходишь ты зиму и лето в своей допотопной шинели» [2]. Эта и некоторые другие детали вызывают у читателя ассоциацию с Башмачкиным. Но в образе Ивана Ерофеевича намечаются и такие черты, которые свидетельствуют о пробуждении в нем человеческого достоинства. Он не молчит, а апеллирует к обществу, начинает искать справедливость. «...Иван Ерофеевич просится в свет; у него есть своя гордость — гордость унижения, гордость мученика. Он молит меня (автора.— *Д. Ч.*) не-

---

[1] «Русская беседа», 1841, т. I, стр. 47—48.

[2] А. Н. Островский, Полн. собр. соч., т. XIII, стр. 17.

отступно из своего Замоскворечья: покажите, говорит, меня публике; покажите, какой я горький, какой я несчастный! Покажите меня во всем моем безобразии, да скажите им, что я такой же человек, как и они, что у меня сердце доброе, душа теплая» [1].

Первый роман Достоевского «Бедные люди» всецело посвящен жизни «маленького человека». Роман является как бы продолжением истории Самсона Вырина и Акакия Акакиевича Башмачкина. Достоевский сам подчеркивает эту перекличку, заставив героя упомянуть о своих литературных предшественниках и увидеть в их жизни сходство с собственной судьбой. Об идейной преемственности этих произведений свидетельствует ряд других деталей. В повести Гоголя «Шинель» с первых строк чувствуется обреченность героя, его судьба предопределена самим рождением. Ему даже приличного имени не выпало в календаре. После того, как «ребенка окрестили», «он заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник» [2]. Вся дальнейшая жизнь его была только подтверждением этого предчувствия. С ним вечно происходили всякие неприятности: и на службе, и на улице с ним всегда что-нибудь случалось: «...он имел особенное искусство, ходя по улице, поспевать под окно именно в то самое время, когда из него выбрасывали всякую дрянь, и оттого вечно уносил на своей шляпе арбузные и дынные корки и тому подобный вздор» [3].

Подобное невезенье тяготеет и над Макаром Девушкиным. В письме к Вареньке он признается: «Я, маточка, это к тому замечаю, что всегда со мной такое же случалось в подобного рода делах; знать, уж мне написано так; вечно-то я зацеплюсь за что-нибудь постороннее» [4]. И в другом месте: «Вот, маточка, видите ли, как дело пошло: все на Макара Алексеевича; они только и умели сделать, что в пословицу ввели Макара Алексеевича в целом ведомстве нашем» [5]. В общем, как говорится, «на бедного Макара...»

---

[1] А. Н. Островский, Полн. собр. соч., т. XIII, стр. 16.
[2] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. III, 1938, стр. 142.
[3] Там же, стр. 145.
[4] Ф. М. Достоевский, Собр. соч. в десяти томах, т. I, стр. 166.
[5] Там же, стр. 125.

Но в отличие от Акакия Акакиевича Макар Девушкин осознает несправедливость такой жизни: «Так за что же напасти такие на меня, прости господи?» [1] В сознании Макара Алексеевича все время происходит какое-то смутное брожение, возникают новые, ставящие его в тупик вопросы, пробуждается чувство собственного достоинства. Недаром автор предпосылает роману эпиграф, в котором есть и такие слова: «...невольно задумаешься,— а там всякая дребедень и пойдет в голову...» [2]

Создавая в лице Макара Девушкина типический образ «маленького человека», Достоевский наделяет его ярко выраженным чувством амбиции, которого не было у Акакия Акакиевича. И это тоже существенно. Амбиция Макара Алексеевича, в конечном счете, является уродливой, болезненной формой проявления чувства достоинства, пробуждающегося в забитом, бесправном человеке. В одном из писем к Варваре Алексеевне Девушкин откровенно признается: «Бедные люди капризны,— это уже так от природы устроено... Он, бедный-то человек, он взыскателен; он и на свет-то божий иначе смотрит, и на каждого прохожего косо глядит, да вокруг себя смущенным взором поводит, да прислушивается к каждому слову,— дескать, не про него ли там что говорят?.. И ведомо каждому, Варенька, что бедный человек хуже ветошки и никакого ни от кого уважения получить не может, что уж там ни пиши! они-то, пачкуны-то эти, что уж там ни пиши! — все будет в бедном человеке так, как и было. А отчего же так и будет по-прежнему? А оттого, что уж у бедного человека, по-ихнему, все наизнанку должно быть; что уж у него ничего не должно быть заветного, там амбиции какой-нибудь ни-ни-ни!» [3] В этом признании героя глухо чувствуется голос протеста: я не хуже вас, стоящих выше.

Можно привести ряд художественных свидетельств того, что такая преувеличенная мнительность, острая, болезненная реакция ущемленного самолюбия развивались в «маленьком человеке» под влиянием социальной обстановки. Герой очерка Буткова «Порядочный человек» — ти-

---

[1] Ф. М. Достоевский, Собр. соч. в десяти томах, т. I, стр. 125.
[2] Там же, стр. 79.
[3] Там же, стр. 153—154.

тулярный советник Чубукевич во что бы то ни стало старается скрыть свою бедность. Вместо того, чтобы купить на мосту печенку хорошего качества и значительно дешевле, он, считая это неприличным, покупает в магазине, переплачивая вдвое. И только когда было совершенно темно и Чубукевич был уверен, что никто не увидит его унижения, он покупал на мосту. Это стремление утаить свою бедность, тяжелые моральные переживания, чувство ложного стыда свойственно многим героям реалистической литературы 40-х годов. Так, Круциферские, провожая своего сына на учение и не имея возможности снабдить его деньгами и соответствующими вещами, переживают чувство стыда, унижения. «А мать сколько слез прольет над убогим узелком, в который она положила необходимейшие свои вещи, но понимает, что всего недостает, и знает, что негде взять... Это сцены, никому неизвестные, мещанские, скрываемые тщательно от постороннего глаза, но вопиющие и раздирающие сердце!» [1]

Акакий Акакиевич с увлечением и любовью переписывал бумаги. Он находил странное удовлетворение в самом процессе переписывания. «Там, в этом переписываньи, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его...» [2] Девушкин смотрит на свой труд по-иному. «Я,— говорит он,— ведь и сам знаю, что я немного делаю тем, что переписываю; да все таки я этим горжусь: я работаю, я пот проливаю» [3]. И далее: «Ну, так я и сознаю теперь, что я нужен, что я необходим...» Девушкин осознает и ценит труд с точки зрения его общественной полезности, понимает, что именно трудом определяется уважение к человеку. В письме Доброселовой он противопоставляет трудящемуся бедняку богача-паразита, подчеркивая нравственное превосходство такого бедняка, его право на уважение и чувство собственного достоинства: «А по-моему, родная моя, вот тот шарманщик, которого я сегодня в Гороховой встретил, скорее к себе почтение внушит, чем они. Он хоть целый день ходит да мается, ждет залежалого, негодного

---

[1] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. IV, стр. 34.

[2] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. III, 1938, стр. 144.

[3] Ф. М. Достоевский, Собр. соч. в десяти томах, т. I, стр. 125, 126.

гроша на пропитание, да зато он сам себе господин, сам себя кормит... зато он для удовольствия людского трудится, как заведенная машина,— вот, дескать, чем могу, принесу удовольствие» [1].

В образе Макара Девушкина Достоевский показывает процесс разрушения освященных традицией представлений о незыблемости и высшей справедливости социальных, моральных и др. устоев эксплуататорского общества. И хоть он по-прежнему уверяет себя в том, что «...всякое состояние определено всевышним на долю человеческую. Тому определено быть в генеральских эполетах, этому служить титулярным советником; такому-то повелевать, а такому-то безропотно и в страхе повиноваться» [2], он высказывает и сомнения в справедливости существующего порядка: «Отчего это так все случается, что вот хороший-то человек в запустенье находится, а к другому кому счастье само напрашивается? Знаю, знаю, маточка, что нехорошо это думать, что это вольнодумство; но по искренности, по правде-истине, зачем одному еще во чреве матери прокаркнула счастье ворона-судьба, а другой из воспитательного дома на свет божий выходит?.. Грешно, маточка, оно грешно этак думать, да тут поневоле как-то грех в душу лезет» [3]. Перед нами диалектика души маленького человека. Гоголевский герой не задумывается над подобными вопросами, круг его интересов значительно уже. Только в предсмертном бреду Башмачкин богохульствует. Справедливое возмездие осуществляется уже после смерти героя: призрак умершего мстит «значительному лицу» за обиду. Сознание Акакия Акакиевича еще не доросло до социальных обобщений. В высказываниях же Макара Алексеевича нередко проскальзывает мысль о несправедливости социального порядка. Правда, под конец Макар Девушкин, облагодетельствованный «его превосходительством», отказывается от своих прежних, критических взглядов. На концовке романа сказалось воздействие идеи утопического социализма с их проповедью классового мира, обращения к сознанию сильных мира сего. В то время, как известно, Достоевский находился под сильным влиянием учения Сен-Симона, Фурье и др. Идеи утопи-

---

[1] Ф. М. Достоевский, Собр. соч. в десяти томах, т. I, стр. 178.
[2] Там же, стр. 144.
[3] Там же, стр. 177—178.

ческого социализма во многом определили как сильные, так и слабые стороны этого произведения. Сильные стороны нашли свое выражение в критическом изображении основ общества, его классовой природы, в сочувственном отношении к беднякам, слабые — в апелляции автора к благоразумию и к милосердию богатых и знатных. Но как бы там ни было, роман Достоевского свидетельствует о формировании социального самосознания «маленького человека» и в связи с этим — о первых проявлениях недовольства своим бесправным, угнетенным положением, обусловленным общим несправедливым порядком вещей. На фоне всего этого благополучная концовка романа (сторублевая бумажка начальника) представляется случайной, нетипичной и ничего не решающей.

Введение в художественную литературу «маленького человека» с пробуждающимся социальным самосознанием было связано с дальнейшим утверждением принципов реализма. Герой повести Салтыкова «Противоречия» Нагибин как на характерную особенность современного ему искусства указывает на стремление к правдивому изображению жизни и демократизации героев: «Это уж, видно, век такой, что все вещи называются собственными именами, что действуют в трагедии не Ахиллы и не Несторы, а какие-нибудь Акакии Акакиевичи и Макары Алексеевичи, а судьба снисходит до воплощения себя в образе горничных и неумытых лакеев» [1].

Героя названной повести Салтыкова-Щедрина одолевают те же вопросы, которые смущали и Макара Алексеевича. Он, например, спрашивает своего друга Валинского: «...Скажите, отчего и А, и В., и С, и сотни других, один другого ничтожнее, один другого презреннее, будут спокойно и без труда наслаждаться жизнью, тогда как мы просиживаем долгие, бессонные ночи, чтобы добыть себе черствый кусок хлеба?..» [2] Ответы разночинца Валинского свидетельствуют о значительном продвижении сознания демократического героя по пути более глубокого проникновения в общественные закономерности. Он разъясняет Нагибину: «... поставьте же вы себя на месте этих А и В и С: отказались ли бы вы ездить в карете? по-

---

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. I, 1941, стр. 164.

[2] Там же, стр. 178.

жертвовали ли бы вы собою, или богатством своим — что решительно все равно — в пользу человечества? Вы желаете счастья — похвально; но ведь и другой ищет его!»[1] Итак, неравенство, несправедливость, унижающие человека, объясняются не как результат тех или иных моральных качеств отдельных личностей, а как следствие несправедливого общественного устройства. И выхода из существующего порядка вещей надо искать не в одиночку, так как всем хочется жить лучше, все стремятся к счастью. На упрек в безразличии, равнодушии к страданиям людей Валинский отвечает: «...вы не совсем справедливы ко мне: я вовсе не так холоден, как кажусь... да, вот, видите ли, жалобы ни к чему не ведут...»[2] Герой Салтыкова-Щедрина не мог прямо сказать, что весь корень зла в социально-политическом строе и, следовательно, жаловаться не на кого, но смысл диалога Нагибина с Валинским в этом именно и заключается. Однако автор отвергает мысль о том, что коль скоро все дело в социальном укладе, то и бороться нет никакого смысла. На замечание Нагибина, что тогда зачем давать людям образование, пробуждать потребность в лучшей жизни, развивать в них человеческие чувства и т. д. («Тогда, по крайней мере,— говорит Нагибин,— мы не понимали бы всей глубины нашего несчастия!..»[3]), Валинский отвечает: «Так, разумеется, так... но, к счастию, человечество не рассуждает так... А жаловаться-то все-таки не на кого...»[4] Не жаловаться, а бороться, не в одиночку, а целым коллективом, не против той или иной личности, а против всего экономического, социально-политического уклада жизни. Таков смысл и итог этого рассуждения.

Чувство общности своих бед с бедами и несчастьями многих других забитых и бесправных предстает как типичное, свойственное многим героям разночинно-демократической среды.

Так, Девушкин свою судьбу все время соотносит, сопоставляет с судьбами бедных, страдающих вообще. С этой точки зрения чрезвычайно интересным является высказывание Девушкина по поводу героя пушкинской повести

---

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. I, 1941, стр. 178.

[2] Там же.

[3] Там же, стр. 179.

[4] Там же.

«Станционный смотритель» Самсона Вырина. Макар Девушкин в судьбе Самсона Вырина видит не только собственную судьбу, а судьбу многих бедных, бесправных людей. «Да и сколько между нами-то ходит Самсонов Выриных..,— пишет он Вареньке.— Нет, это натурально! Вы прочтите-ка; это натурально! это живет!.. вот хоть Тереза — да чего далеко ходить! — вот хоть бы и наш бедный чиновник,— ведь он, может быть, такой же Самсон Вырин, только у него другая фамилия, *Горшков*. Дело-то оно общее, маточка, и над вами и надо мной может случиться» [1].

Как видим, Макар Девушкин способен к обобщению, он говорит не только о себе, но осознает себя представителем целого коллектива, что обнаруживает в Девушкине чувство солидарности, уважения и сочувствия к другому бедняку, способность трезво взглянуть на окружающее. Свои слабости и недостатки Девушкин нередко объясняет условиями жизни бедняков. «...Я сам,— говорит Девушкин,— запуган и загнан, как хоть бы и этот бедненький мальчик, что милостыни у меня просил» [2].

В общем в Девушкине явно чувствуется пробуждение человеческой личности, зарождение протеста против попрания его индивидуальности. «И в этом-то пробуждении человеческого сознания,— пишет Добролюбов в статье «Забитые люди»,— всего более заслуживает наше сочувствие, и возможностью подобных сознательных движений он искупает ту противную апатичность, робость и безответность, с которою всю жизнь подставляет себя чужому произволу и всякой обиде» [3].

Правдивое, верное времени отражение типов «маленьких людей» и сделало роман одним из самых заметных художественных явлений 40-х годов.

Не случайно Белинский так высоко оценил это произведение еще никому не известного писателя. Некрасов, издававший «Петербургский сборник», где роман Достоевского впервые и был опубликован, считал его одним из самых замечательных произведений этого издания. Обращаясь с просьбой к художнику Соколову об иллюстра-

---

[1] Ф. М. Достоевский, Собр. соч. в десяти томах, т. I, стр. 141.

[2] Там же, стр. 181.

[3] Н. А. Добролюбов, Собр. соч. в трех томах, т. 3, Гослитиздат, М., 1952, стр. 495.

циях к сборнику, Некрасов, как об этом вспоминает сам Соколов, писал: «Но главною вещью этого «Альманаха» и самою выдающеюся будет повесть Достоевского «Бедные люди», уж вы, пожалуйста, постарайтесь передать эти бесподобные типы» [1].

Борьба за демократического героя, за его право на место в искусстве, на внимание со стороны мыслящей части общества, показ роста его социального самосознания характеризуют не только творчество таких наиболее талантливых передовых представителей литературы 40-х годов, как Некрасов, Салтыков-Щедрин, Достоевский, Герцен и др., но и творчество писателей значительно меньшей одаренности, более умеренных общественно-политических устремлений. И это чрезвычайно важный факт литературной жизни, который не должен остаться за пределами внимания историка литературы.

Наличие в творчестве второстепенных писателей, хотя бы в малохудожественной форме, идей, настроений, которые в произведениях больших художников получат полное, яркое художественное воплощение, служит одним из существенных доказательств своевременности, закономерности разработки данных проблем, их первостепенной важности в продвижении художественного познания вперед. Ведь большой художник тем и велик, что уловил и художественно выразил то, о чем начали думать, что стали чувствовать многие члены общества.

В 1845—1846 гг. Я. Бутковым были изданы две книги под общим названием «Петербургские вершины». Это издание, так же как и известные некрасовские сборники, посвящено социальной физиологии Петербурга. Автор книги как о характерной черте столицы говорит о социальных контрастах. С одной стороны — жители чердаков и подвалов, с другой — срединной линии. Первые живут скученно, голодают, дышат болотными испарениями, вторые — жители «срединной линии» — роскошествуют, именно они считаются истинными петербуржцами, только для них Петербург и существует.

Автор заявляет, что он будет описывать жизнь обитателей чердаков, чем и объясняется название очерков. «...Этим очеркам,— пишет Бутков,— сознательно не дано названия «Очерков Петербурга» или иного, относящегося

---

[1] П. П. Соколов, Воспоминания, Л., 1930, стр. 112.

к Петербургу вообще» [1]. Как видим, автор «Петербургских вершин» не скрывает своего возмущения подобной общественной несправедливостью, считает ее достойной самого резкого и категорического осуждения. Выражение субъективного авторского отношения к изображаемому чрезвычайно важно, это то, чего так настоятельно требовал В. Г. Белинский, что он считал признаком современности и прогрессивности.

Нас не интересует в данном случае то, в какой степени реализовал Бутков свою программу. Для нас важно само намерение автора, как ответ на запросы времени.

Белинский в рецензии на «Петербургские вершины» Буткова, указав на слабые и сильные стороны этого произведения, пишет: «Во всяком случае, мы душевно рады появлению нового таланта... Пока скажем только, что у г. Буткова есть ум и дарование, и пожелаем ему всевозможных успехов...» [2] Подчеркнув генетическую зависимость некоторых образов Буткова от гоголевской «Шинели» и пожелав автору быстрее определиться в литературе, Белинский указывает и на то оригинальное в изображении демократического героя, что наметилось в произведении Буткова. Одним из лучших произведений Буткова критик считает рассказ «Сто рублей», в котором так удачно, жизненно правдиво показан и забитый, задавленный нуждой маленький чиновник, ищущий какой-либо работы в конторе купцов; и купцы с их невежеством, бесцеремонностью, грубостью; и приказчики, и пр. «Но всего лучше в этом рассказе *физиологически* очерчен характер *ерша*»,— заявляет критик. В подтверждение Белинский цитирует следующее место произведения Буткова: «При сходстве в обстоятельствах жизни между Авдеем и Михеем (имя ерша.— *Д. Ч.*) была разница в свойствах: тот был угнетен, раздавлен судьбою; был робок, боязлив, страшился всего, особливо «ваканции», этот, напротив, чувствовал себя обиженным несправедливо, жаждал мести, той мести, потребность которой рождается в сердце человека, оскорбленного условиями, отношениями, обстоятельствами, и которая часто совершается не над одним отдельным лицом, но над великою личностью общества и

---

[1] «Петербургские вершины, описанные Я. Бутковым», кн. I, СПб., 1845, стр. XIV.

[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 362.

человечества. Эта жажда мщения одушевляла его в борьбе с обстоятельствами; он не упадал духом, не покорялся ни ваканции, ни судьбе»[1].

Михей так же бесправен, угнетен, как Авдей, как любой другой «маленький человек». Но в нем нет забитой покорности судьбе. Он готов к борьбе за свои человеческие права. Автор подчеркивает в этом «маленьком человеке» еще одно новое качество — чувство солидарности с другими такими же обездоленными, как и он. Так, он готов отказаться от своей должности только для того, чтобы пристроить к месту несчастного Авдея.

Михей хорошо понимает хищническую, эксплуататорскую природу нового утверждающегося хозяина жизни. Вот как раскрывает он Авдею секреты обогащения: «У нас в торговле взяток нет, а есть другие способы: купишь, например, товара на рубль, покажешь в счете на полтора рубля. Так многие делают; и все эти миллионщики, спроси у них, что сделало их миллионщиками? Жалованье? Труд? Пожалуй, они скажут, что трудолюбие и честность; но это не всегда бывает справедливо. Я знаю, иногда самый труд приводит к голодной смерти...»[2]

Замечательно и то место, где автор истолковывает смысл поступков героя. Михей восстает не только против купца Щетинина, а борется, как говорит Бутков, «с обстоятельствами». Его злоба и жажда мести являются не только протестом против издевательства над собой, но и «над великою личностью общества и человечества». Не случайно Белинский в своей рецензии на «Петербургские вершины» несколько раз повторяет, что у автора видны «ум, наблюдательность».

В рассказе Буткова «Сто рублей» выведен тип «озорника», протестанта, который в дальнейшем будет широко представлен в русской реалистической литературе.

Нельзя не отметить и такой черты русской литературы 40-х годов, как зарождающееся стремление показать самый процесс превращения смирных, сломленных натур в ожесточающихся протестантов, показать социальную обусловленность такого превращения. Хотя для литературы 40-х годов изображение процесса становления чело-

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 359.

[2] «Петербургские вершины, описанные Я. Бутковым», кн. I, стр. 153—154.

веческой души, ее диалектики и не было характерным, отдельные попытки такого подхода к изображению человека достойны внимания как симптомы ближайшего будущего, как его подготовка.

Герой повести Салтыкова-Щедрина «Запутанное дело» Мичулин сначала с полным доверием отнесся к наставлению своего отца, что покорность, услужливость и т. д. являются надежным средством преуспевания в жизни. Но под влиянием жизненного опыта взгляды героя повести на жизнь резко меняются.

«Впервые, как будто бы сквозь сон,— пишет автор,— мелькнуло у него в мозгу, что отцовский кодекс житейской мудрости требовал безотлагательного и радикального исправления и что в некоторых случаях скорее нужен наскок и напор, нежели безмолвное склонение головы» [1].

Столкновение мелкого служащего Михея с купеческим миром так же, как Ивана Самойловича Мичулина с высшей петербургской бюрократией, имело, без сомнения, социальный характер и отражало в известной степени социальные конфликты современного общества, в чем проявилась одна из характерных черт критического реализма, зарождающихся в литературе 40-х годов.

Указывая на один из самых существенных признаков реалистической литературы 40-х годов, Г. И. Поспелов писал: «В отличие от литературных представителей течения дворянской революционности — Пушкина, Грибоедова, Рылеева, Лермонтова,— которые видели в жизни господствующих слоев проявление политического деспотизма, передовые писатели сороковых годов увидели в этой жизни воплощение социального гнета и социального паразитизма» [2].

Перед нами не просто вольномыслящие люди, которые сами принадлежат к господствующему классу, но возмущаются политическим гнетом своего класса, а люди иной, эксплуатируемой социальной среды, угнетенной, в первую очередь, социально, экономически.

Как видим, в произведениях писателей-реалистов 40-х годов зарождается сознательное стремление вскрыть социальные корни общественных противоречий, обнаружить

---

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. I, 1941, стр. 218.

[2] Г. Н. Поспелов, История русской литературы XIX в., т. II, Изд-во Московского университета, 1962, стр. 27.

скрытые внутренние причины политических конфликтов и столкновений. Политическая борьба предстает как следствие социальных классовых отношений.

Кроме непосредственных впечатлений действительности, на русских реалистов 40-х годов, в частности на изображение ими положения угнетенных низов общества, оказали влияние идеи утопического социализма, получившие широкое распространение в 40-х годах XIX в.

Передовым людям 40-х годов было широко известно учение Фурье о естественном человеке и его правах, согласно которому существовавшие формы общественной жизни противоречили основным требованиям человеческой сущности. Арестованный в 1849 г. петрашевец Н. Я. Данилевский в особой записке так характеризовал основные положения учения Фурье, исходные моменты понимания и оценки им общественных отношений: «Для определения законов междучеловеческих отношений имеем мы два источника наблюдений: самого человека и те формы общежития, в которых находим мы его теперь и в которых показывает нам его история. Формы общежития доселе всегда изменялись и по сущности своей могут изменяться еще; природа же человека всегда оставалась постоянною и в своей сущности никак измениться не может... Следовательно, дабы определить законы гармонического устройства междучеловеческих отношений, должно анализировать природу человека и по требованиям ее устроить ту средину (среду.— *Д. Ч.*), в которой она должна проявляться» [1]. Как видим, человек является мерилом и критерием добра и зла, оправдания существования или необходимости уничтожения тех или иных социальных, юридических, этических или эстетических законов и норм.

В № 12 «Отечественных записок» за 1847 год появилась статья Галахова под выразительным названием — «Из записок человека». Статье предпослан эпиграф: «Человек он был». *«Гамлет»*. Автор ее утверждает, что по значению, которое придается слову «человек» в обществе, можно определить уровень культуры этого общества. В статье читаем: «Итак, я пишу записки — записки человека, произнося это имя с такою же гордостью, с какою древний римлянин произносил: «Romanus sum» [2]. Речь

[1] «Дело петрашевцев», т. II, Изд-во АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 293.

[2] «Отечественные записки», 1847, № 12, отд. I, стр. 301.

идет не о выдающихся людях, а о человеке рядовом, обыкновенном, представителе демократических слоев общества, где только и сохранилась, по мысли автора, подлинная, человеческая сущность. Белинский в письме к Боткину (декабрь, 1847) высказал такое мнение по поводу этой статьи: «Я с удовольствием прочел..., повесть не повесть, даже рассказ не рассказ, и рассуждение не рассуждение — «Записки человека» Галахова (в 12 № «Отечественных записок»), да еще с каким удовольствием!» [1] Знамение времени автор «Из записок человека» видит в пробуждении социального самосознания народа, активизации тех, кто, согласно нормам эксплуататорского строя, не мог пользоваться правами человека: «...каждый член его (общества.— *Д. Ч.*) объявляет свое право на все блага жизни» [2]. От природы все люди равны — таков исходный принцип взглядов людей 40-х годов. «Природа,— пишет Белинский,— вечный образец искусства, а величайший и благороднейший предмет в природе — человек... Образование только развивает нравственные силы человека, но не дает их; дает их человеку природа. И в этой раздаче драгоценнейших даров своих она действует слепо, не разбирая сословий...» [3]

Утверждая природное равенство людей, Белинский тем самым подчеркивает противоестественность такого общественного строя, в котором ценность человека определялась не его природными данными, а принадлежностью к тому или иному сословию, материальной состоятельностью.

Писатели натуральной школы стремились в повседневной жизни обнаружить противоречия между естественными, нормальными свойствами и потребностями человека и ненормальными условиями общественной жизни.

Одной из форм разоблачения противоестественности существующего порядка вещей, нелепости всевозможных условностей, принятых в деспотическом, эксплуататорском обществе, является взгляд и оценка всего окружающего с позиций человека, свободного от существующих юридических, эстетических, этических и других правил общежития. Такой «первобытный» естественный человек, сталкиваясь с современным обществом, судит его, исходя из требований лишь здравого, природного смысла.

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, стр. 445.
[2] «Отечественные записки», 1847, № 12, отд. I, стр. 302.
[3] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 300—301.

Ярким образцом использования такого художественного приема является произведение А. И. Герцена «О душевных болезнях вообще и об эпидемическом развитии оных в особенности, сочинение доктора Крупова», впервые напечатанное в «Современнике» за 1847 год.

Один из главных героев его — признанный ненормальным Левка. Помешательство Левки состоит в том, что он не способен усвоить условностей, узаконенных в эксплуататорском обществе. Он смотрит на мир глазами «естественного» человека и, когда видит «короля голым», не задумываясь и не стесняясь, прямо заявляет: «А король гол!» Услышав, что герой идет в дом к помещику, Левка реагирует на это следующим образом: «У-у! — сказал Левка, поморщившись, — у-у! Весной, весной дядя Захар — его били, Левка смотрел, дядя Захар здоровый, сильный, а дурак стоит, его бьют — а он ничего — дядя Захар дурак, сильный, большой и стоит» [1]. Нет сомнения, что «сильный, большой» дядя Захар — аллегория русского крепостного крестьянства, сила которого неизмеримо могущественней силы эксплуататоров. Но темнота народа, многочисленные предрассудки, опутавшие его душу, сознание делают его беспомощным, безропотно выносящим издевательства какого-то подагрического помещика-крепостника. Не понимающий законов жизни эксплуататорского общества, Левка обнаруживает нелепость такого положения вещей не только для себя, но и, что гораздо важнее, для читателей.

Своеобразным кривым зеркалом, отражающим противоестественность законов, норм, порядков, царящих в общежитии так называемых нормальных людей, служит для автора палата сумасшедших. «Продолжая мои наблюдения, я открыл,— говорит доктор Крупов,— что между собой нередко сумасшедшие признают друг друга; эти уже ближе к обыкновенному гражданскому благоустройству. Так, в V палате жили восемь человек легко помешанных в большой дружбе. Один из них сошел с ума на том, что он сверх своей порции имеет призвание есть по полупорции у всех товарищей, основывая пресмешно свои права на том, что его отец умер от объядения, а дед опился. Он так уверил своих товарищей, что ни один из них

---

[1] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. IV, стр. 248.

не смел есть своей порции, не отдав ему лучшей части, не смел ее взять украдкой, боясь угрызений совести. Когда же изредка кто-либо из дерзких скептиков утаивал кусок, он гордо уличал преступного, и шесть остальных готовы были оттаскать злодея; он называл его вором, стяжателем; и глава этой общины до того добродушно верил в свое право, что, не имея возможности съедать все набранное, с величавой важностью награждал избранных их же едою, и награжденный точил слезы умиления, а остальные — слезы зависти»[1]. Подобно тому, как в сказке Салтыкова-Щедрина о мужике, прокормившем двух генералов, здесь с абсолютной очевидностью показана неразумность сословных привилегий, противоречащих человеческой природе, естественному равенству людей. Такое обязательное обворовыванье ближнего может происходить только в обществе умалишенных, для которых нормы разума не действительны. Больше того, автор утверждает, что среди умалишенных скорее можно встретить человеческие черты, чем среди «нормальных»: «...патентованные сумасшедшие в сущности и не глупее и не поврежденнее всех остальных, но только самобытнее, сосредоточеннее, независимее, оригинальнее, даже, можно сказать, гениальнее тех»[2]. Как видим, официально признанные умалишенными имеют даже некоторые преимущества: они оригинальней, так как меньше подвержены воздействию общества, всех тех правил и условностей, которые нивелируют человеческую личность, убивают ее самобытность, оригинальность, обезличивают, оглупляют человека. Разве не нелепым кажется, что так называемый нормальный человек, доктор больницы для умалишенных, идя к своим больным, «надевал... на себя один шейный и два петличных ордена для того, чтобы пройти по палатам безумных...»[3]? Наблюдая «дом умалишенных и канцелярию врачебной управы»[4], доктор Крупов пришел к выводу, что попадающие в канцелярию сразу подвергались заболеванию.

Перед нами сатирическое произведение, в котором широко использованы гротескные формы для разоблачения

---

[1] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. IV, стр. 253.
[2] Там же, стр. 251.
[3] Там же, стр. 252.
[4] Там же, стр. 257.

ненормальности самих основ крепостнического общества, его античеловеческой сущности.

Стремление подчеркнуть резкое несоответствие основ государственного строя требованиям естественной человеческой личности характерно для реалистов 40-х годов вообще. Герой повести Салтыкова-Щедрина с красноречивым названием «Противоречия» (1847) — домашний учитель Нагибин в письме к своему другу прямо заявляет: «...я и действительность — два понятия совершенно различные и взаимно друг друга уничтожающие... Да и вздор, утопия, мой милый, мечтание — трудом добывать себе хлеб!..» [1]

Что может быть неразумнее общества, где личные качества человека — ум, честность, трудолюбие — не могут определить его судьбу, его право на личное счастье? Даже право на любовь в этом обществе является привилегией господствующей, обеспеченной его части. Описывая нищенское житье-бытье родителей Круциферского, потомственных разночинцев, Герцен писал: «Страстно влюбленному студенту (отцу Круциферского.— *Д. Ч.*) в голову не приходило, ...что и для этих прав есть свой ценз, вроде французского электорального ценза» [2].

Еще резче об этом говорится в повести Салтыкова-Щедрина «Противоречия». Герой-разночинец Нагибин свое несчастье ставит в непосредственную связь с общим положением дела:

Рассудите же сами, прилична ли мне любовь, не роскошь ли это для меня... Да знаете ли, ведь любовь-то убьет во мне всю энергию рассудка, ведь я расплывусь в этом чувстве, я умру с голода, и она умрет со мною! И какой точный, определенный язык у этой действительности: или люби, да и умирай же с голоду; или ешь черствый кусок хлеба, да уж и не моги помыслить о чем-нибудь другом! Да-с, женщина, это, изволите видеть, такой objet de luxe, который может позволить себе только богатый человек, а бедному — тому, для кого она и смысл, и значение имеет,— такая игрушка непозволительна! [3]

В целом ряде художественных произведений писатели-реалисты 40-х годов доказывают несовместимость добра,

---

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. I, 1941, стр. 122—123.

[2] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. IV, стр. 30.

[3] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. I, 1941, стр. 123.

человеческой морали, красоты с условиями и нормами жизни современного общества. Таков, например, идейный замысел повести Некрасова под названием «Повесть о бедном Климе» (1842—1843).

Хотя это произведение по неизвестным причинам и не было опубликовано в 40-е годы [1], но оно — явление весьма характерное не только для творчества Некрасова, а и для всей передовой реалистической литературы этого времени. В повести изображается молодой человек Клим, наивно думающий, что достаточно быть трудолюбивым, честным, служить добру, чтобы иметь кусок хлеба и заслужить уважение. Намереваясь честно послужить обществу, он приезжает в Петербург и ищет здесь себе место. Вот что он говорит экзекутору: «Я хочу служить царю и моему отечеству, сколько силы и способности позволят мне. Хочу служить честно, совестливо, усердно; хочу итти путем прямым и хочу за все быть обязанным только себе...

Молодой человек был не только жалок, но даже смешон. «Новичок! сумасшедший!» — подумал экзекутор, стараясь удержаться от смеха» [2]. Далее Некрасов описывает жизнь молодого человека, решившего не идти на компромисс с собственной совестью. Ему то обещают место и средства, но с условием, чтобы он женился на любовнице генерала или на побочной дочери другого; то предлагают украсть шестьдесят тысяч, которые он может взять совершенно безнаказанно, и т. д. Молодой человек устоял перед этими соблазнами, но в результате попал в дом умалишенных. Вот что читаем в заключении повести:

Клим в сумасшедшем доме...

Когда его вели туда, он неистово рвался из рук проводников и дико кричал:

— Зачем я не украл шестидесяти тысяч у моего благодетеля, зачем не отбил любовницы у одного важного человека, зачем не женился на побочной дочери другого... зачем, зачем?

И эхо вторило: зачем, зачем?

— Может быть, я тогда был бы счастлив, не голодал бы по суткам... не довел бы до нищеты мою мать, не убил бы ее... Так? ...а?

И он с силой схватывал за плечо одного из своих проводников.

---

[1] См. Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. VI, стр. 539.

[2] Там же, стр. 15.

— Только иди смирней,— отвечал проводник, удерживая его,— а то все — правда, все правда.

И эхо вторило: правда![1]

Эхо, повторяющее слова проводника, как бы подтверждает, что иных путей нет.

Повести предпослан эпиграф: «Добродетель никогда не остается без награждения, а порок без наказания. (С детской прописи)»[2], который свидетельствует о полемической направленности этого произведения, о сознательном стремлении автора разоблачить весь строй современной общественной жизни, как засилье лжи, лицемерия и преступлений.

Писатели натуральной школы показывали, как среда убивала в человеке лучшие качества и духовные задатки: гуманность, желание служить добру, красоте и т. д. В повести «Кто виноват?», показав, как богато одаренный от природы Бельтов так и не нашел своего места в жизни, не смог применить к общественно полезному делу свои способности, Герцен объясняет это странное, казалось бы, обстоятельство таким образом: «Кто не знает старинной приметы, что дети, слишком много обещающие, редко много исполняют. Отчего это? Неужели силы у человека развиваются в таком определенном количестве, что если они потребятся в молодости, так к совершеннолетию ничего не останется? Вопрос премудрый. Я его не умею и не хочу разрешать; но думаю, что решение его надобно скорее искать в атмосфере, в окружающем, в влияниях и соприкосновениях, нежели в каком-нибудь нелепом психическом устройстве человека»[3].

В обществе, где царствует помещик-крепостник, чин и капитал, нет места гению. Герцен в дневниковой записи от 29 июля 1842 г. писал о неизбежности гибели всего светлого, одаренного в царской России: «Пушкин в «Онегине» представил отрадное, человеческое явление в Владимире Ленском — да и расстрелял его, и за дело: что ему оставалось еще, как не умереть, чтобы остаться благородным, прекрасным явлением? Через десять лет он отучнел

---

[1] Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. VI, стр. 63.

[2] Там же, стр. 7.

[3] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. IV, стр. 103—104.

бы, ⟨ стал бы ⟩ умнее, но все был бы Манилов. Да и в самой жизни у нас так, все выходящее из обыкновенного порядка гибнет — Пушкин, Лермонтов впереди, а потом от А до Z многое множество, оттого, что они не дома в мире мертвых душ» [1].

Когда писались эти слова, Лермонтов еще был жив. Но Герцен предвидел его гибель: гений и торжество пошлости, реакции — не совместимы.

В условиях бесконечного унижения, угнетения человеческой личности смешным и нелепым кажется такое выражение, как «человек — царь природы». Разве применимо оно, например, к какому-либо титулярному советнику, вечно дрожащему за свое место, дающее ему средства нищенского существования? Бутков в рассказе «Хорошее место» показывает, как в погоне за местом унижается, попирается человек: «Вообще хорошее место — ад и рай, мука и блаженство для бедного животного, горделиво называющегося человеком, даже чиновником, даже — царем Природы —... как будто этот жалкий царь Природы имеет собственное, личное значение среди тысячи миллионов других, подобных ему царей, если не занимает хорошего места.

После этого, какой он, в самом деле, царь Природы, этот человек, чиновник, бедняк самолюбивый!» [2] Действительно, в этом случае знаменательное изречение звучит как злая ирония, как гнусное глумление над человеком. Эта антитеза, страшный алогизм жизни был понят и выставлен на всеобщее осуждение писателями 40-х годов.

Широко используя различные формы гротеска, писатели натуральной школы показывают духовную опустошенность, обезличенность представителей господствующей среды. В «Повести о бедном Климе» Некрасов так изображает генералов: «Сам хозяин играл также в карты, партнерами его были три генерала. Один со звездой и с лысиной; другой со звездой, без лысины; третий без звезды и без лысины» [3]. Автор намеренно подчеркивает чис-

[1] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. II, стр. 220—221.

[2] «Петербургские вершины, описанные Я. Бутковым», кн. II, стр. 88.

[3] Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. VI, стр. 60.

то внешние различия между генералами, давая понять, что внутренних, духовных различий между ними нет. Генералы лишены всякой индивидуальности, так как в них отсутствует человеческая личность. Все они одинаково реагируют на один и тот же раздражитель, на один и тот же факт. Во время игры в карты к генералам врывается Клим, который раньше поочередно обращался ко всем им с просьбой определить его на службу.

Кто он?.. мне кажется, я видел его где-то,— произнес генерал с звездой и лысиной...

— И мне лицо его как будто знакомо,— подхватил генерал со звездой без лысины.

— Странно, господа! и я как будто помню его,— дополнил генерал без звезды и без лысины.

— Кто же он!.. Вы его знаете?

Все трое обратились с вопросительным взором к хозяину.

— Не знаю, господа, право не знаю... Он был у меня только раз... приходил просить места.

— Ах, позвольте! вспомнил! Он и ко мне приходил за тем же!

— И ко мне!

— И ко мне!

Все трое вспомнили, что действительно видели героя нашего по одному и тому же случаю...

— Что же вы ему сказали?

— Мне, признаться, было тогда не до того... дело было перед крестинами... Я вышел к нему. Он заговорил что-то о бедности, о усердии. Я сейчас заметил, что он человек ненадежный... у него какие-то странные идеи...

— И я тоже заметил...

— И я.

— И я.

— Он и тогда уже сбивался в речах...

— Осмелюсь доложить,— смиренно произнес экзекутор, недавно возвратившийся из экспедиции.— Он еще тогда уж был не в своем уме, я сейчас догадался... Я ему предсказал — сумашедший дом!

— Справедливо, и я заметил, что он был немножко помешан...

— Ну, вот, право, и я тоже заметил.

— И я.

— И я.

— И потому я отказал ему наотказ.

— И я отказал...

Все повторили: «И я» [1].

В поразительном единогласии генералов, выраженном такими лаконическими короткими фразами вроде «И я!»,

---

[1] Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. VI, стр. 61—62.

проявилась пустота, подозрительность, боязнь новых мыслей, идей, крайняя реакционность. Перед нами не люди, а щедринские «органчики», механические куклы, способные произносить только набор одинаковых коротких фраз.

Безграничная власть вещи над человеком, отсутствие идеальных побуждений, нравственная, духовная опустошенность представителей господствующей среды сводили жизнь человека к физиологическому прозябанию, делали его придатком к вещам.

Писатели-реалисты используют различные художественные средства, чтобы ярко показать эту характерную черту современного общества, представить зло типизированно, как порождение всей социально-политической системы.

Одним из выразительных, способствующих такому обобщению приемов, является, условно назовем его, прием метонимического гротеска. Перед нами не люди, а ожившие вещи, с успехом характеризующие людей. В повести «Портрет» Гоголь так передает душевную опустошенность представителей света: «Перед ним (художником.— *Д. Ч.*) были только м у н д и р да к о р с е т, да ф р а к, перед которым чувствует холод художник и падает всякое воображение» [1].

Даль в повести «Небывалое в былом», описывая послеярмарочное состояние торгующих людей, вставляет такую характерную деталь: «...во всех окнах, днем и ночью, станут мелькать б о р о д ы, д в е р у к и и с ч е т ы...» [2] В повести И. И. Панаева «Онагр» читаем: «Начались поздравления. Ц в е т ы и б р и л л и а н т ы, р у м я н а и б е л и л а двинулись к молодой...» [3] Там же автор от себя заявляет: «Бог знает почему многие из нас пренебрегают словом: *человек*. Это слово прекрасное и глубоко знаменательное, а оно, не имея никакого смысла отдельно, только с тремя прибавлениями — получает в нашем обществе важный смысл: человек с *именем*, человек с *чином*, человек с *деньгами*...

Имя, *чин* и *деньги* — великие три слова! Перед ними

---

[1] Н. В. Г о г о л ь, Полн. собр. соч., т. III, 1938, стр. 109 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

[2] В л а д и м и р Д а л ь, Полн. собр. соч., т. II, изд. М. И. Вольф, СПб.— М., 1897, стр. 7 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

[3] «Отечественные записки», 1841, т. XVI, III, стр. 70 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

открыты все двери, им везде поклон с улыбкой, почет и привет...»[1]

Этот же прием использует и В. Г. Белинский в статье «Александринский театр»: «Тут (в театре.— *Д. Ч.*) вы увидите и купцов без бород, и купцов с бородами... И модные фраки с желтыми перчатками, и удалые венгерки и пальто, и старомодные шинели с воротничками, и бекеши, и медвежьи шубы, и шляпы, ...и шапочки на заячьем меху, головы с платками парчовыми, шелковыми и ситцевыми»[2]. В его статье «Петербург и Москва» говорится о купце: «...в экипаже сидит «поштенная» и весьма довольная собой борода: возле нее помещается плотная и объемистая масса ее дражайшей половины...»[3]

С той же идейно-эстетической функцией — разоблачения духовной пустоты, никчемности, пошлости — применяется и прием персонификации,— случай, когда масса людей с их нравами, привычками представлена как однородное целое, одно существо. Вот как Герцен в «Патриархальных нравах города Малинова» описывает это гнездо чиновников и откупщиков:

«Утром Малинов на службе; в два часа Малинов ест очень много и очень жирно... После обеда Малинов почивает, а вечером играет в карты и сплетничает»[4]; «Выспавшись, город начинает торопиться, надевает пестрый жилет, коричневый фрак, надевает всего чаще вицмундир и едет на бал»[5]. Благодаря персонификации, косность, пошлость, абсолютная духовная опустошенность предстают ярко, выпукло, типизированно. Эти черты присущи всем малиновцам, они порождены условиями их гражданского и бытового существования. «Встречались люди,— пишет Герцен,— у которых сначала был какой-то зародыш души человеческой, какая-то возможность,— но они крепко заснули в жалкой, узенькой жизни»[6]. Малинов не способен к возрождению, он обречен и ему предстоит только одно — погибнуть.

Салтыков-Щедрин в повести «Запутанное дело», противопоставляя действительный народ — эту массу, бре-

---

[1] Отечественные записки», 1841, т. XVI, стр. 34.
[2] «Физиология Петербурга», ч. II, стр. 40.
[3] Там же, ч. I, стр. 67.
[4] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. I, стр. 294.
[5] Там же, стр. 297.
[6] Там же, стр. 295.

дущую по грязи, мокнувшую под дождем и т. п.,— живущим в блестящих бельэтажах, разъезжающим в каретах, характеризует этих последних: «...этот господин, едущий в каретах, мигающий из кресел смазливенькой и затейливо поднимающей ножку актрисе...» [1] Кажущаяся синтаксическая несогласованность (господин может ехать в одной карете, а не во многих, сидеть в одном кресле) — в действительности определенный художественный прием, помогающий представить «господина» как воплощение свойств и качеств целого сословия эксплуататоров, чуждого и враждебного народу. Бельтову после знакомства с отдельными губернскими чиновниками представляется следующее: «Когда мало-помалу это почтенное общество лиц отступило в голове Бельтова на второй план и все они слились в одно фантастическое лицо какого-то колоссального чиновника, насупившего брови, нечистого, уклончивого... Бельтов увидел, что ему не совладать с этим Голиафом...» [2] Средствами персонификации автор дает понять, что Бельтов столкнулся не с тем или иным чиновником, а со сплоченной рутиной всей казематной, нагаечной России и что усилия одного человека тут ничего сделать не смогут.

Такими же художественными средствами пользуется Гребенка в романе «Доктор» (1844). Герой романа — трудолюбивый, честный, порядочный человек — доктор Иван Тарасович Севрюгин — женится на красивой дворянской девушке. Очень символична сцена венчания.

— А хороша! Красавица!— сказал кто-то сзади.

— Она ему поправит прическу,— отвечал кто-то таким решительным, хладнокровным голосом, что Иван Тарасович оглянулся. За ним стояла целая стена лиц, бакенбард, воротников, усов, лорнеток, эполет,—и все это жило, шевелилось, мигало глазами; ему показалась эта толпа стоглавым чудовищем, баснословной гидрой, готовой схватить его вместе с женой, обезобразить и растерзать, изувечить и с хохотом выбросить для позора на улицу... [3]

О всеобщей казарменности, деспотизме, уродливости, неестественности строя жизни говорят читателю даже описания природы в произведениях писателей натуральной школы. Вот как изображается, например, сад губерн-

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. I, 1941, стр. 217 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

[2] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. IV, стр. 120.

[3] Євген Гребінка, Твори в п'яти томах, т. 3, стр. 297.

ского города в повести «Кто виноват»?: «...равнодушная природа превосходно разрослась, особенно по боковым аллеям, и это не от скромности, а от того, что прежний губернатор велел подрезать на большой аллее старые липы; ему казалось несовместимым с буквальным исполнением обязанности такое своеволие липовых сучьев. Лишенные верхушек своих, липы, с торчащими к небу ветвями, сбивались на колодников, которым обрили полголовы...»[1] Казармы, казематы, полицейские чиновники, колодники, виселицы и т. д.— вот детали, передающие характер времени, типичные черты эпохи. Такими деталями неоднократно пользуется автор произведения. Приезжего, от чьего имени ведется и самый рассказ, знакомят с местным обществом. «Вот наш столичный гость,— кричал он (хозяин дома.— *Д. Ч.) прекрасному полу*, сидевшему под качелями, решительно п о х о ж и м и н а в и с е л и ц у»[2].

Сознательной идейной устремленности, организующей роли передовых идей, стремлению разоблачить социальное зло подчиняются все компоненты художественных произведений, в том числе и пейзажные зарисовки.

Пейзаж в произведениях писателей натуральной школы зачастую служит созданию тяжелых, гнетущих картин действительности, внушает мысль о всеобщей неустроенности, разладе, о враждебности всей этой жизни маленькому человеку. Вот, например, каким пейзажем начинается рассказ Салтыкова-Щедрина «Брусин»: «Вечер был пасмурный; дождик шел на дворе, как из ведра, ветер беспрестанно захлопывал ставнями окна нашей дачи; взглянешь на небо — небо все в тучах: видно, надолго зарядило ненастье; на дворе сыро и холодно; баба идет по задворкам и, заворотивши подол до колен, флегматически шлепает босыми ногами по густой грязи...

Мы все сидели кружком против горящего камина; разговор был вял и тяжеловесен; и форма и содержание его прямо согласовались с цепенящим настроением без сравнения гнусной и бесконечно мерзостной петербургской природы. Чувство жизни гасло под бременем этого удушья, как будто и оно, вместе с бабой, заворотившей

---

[1] А. И. Г е р ц е н, Собр. соч. в тридцати томах, т. IV, стр. 170.

[2] А. И. Г е р ц е н, Собр. соч. в тридцати томах, т. I, стр. 290 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

подол, вязло в серой грязи, замокло на дожде и отупело под тяжелыми тучами гадкого петербургского неба» [1]. Очевидно, здесь небо столицы, петербургская удушливая погода символизируют гнет полицейски-бюрократической самодержавной машины.

Подобный пейзаж со сходной идейно-смысловой функцией встречается и в графике тех лет. В. Г. Белинский, высоко оценивая иллюстрации к повести В. А. Соллогуба «Тарантас», обращает особенное внимание на изображение неба. Он пишет: «Но не одни лица — вглядитесь в картину на 48-й странице: это не только русская деревня, но и русское небо, свинцовое, тяжелое... Автор этих картинок — художник не по званию, а по призванию...» [2]

По цензурным условиям Белинский не мог просто раскрыть идейный смысл, символическое значение этого пейзажа, поэтому он не комментирует его, а ограничивается тем, что обращает особое внимание читателя на этот рисунок, заставляет его задуматься над ним.

Художником изображена следующая картина: нависшие серые, свинцовые тучи, ряд полуразвалившихся деревенских изб с провалившимися крышами. К этой нищей деревушке, напоминающей Горелово или Неелово, приближается барский экипаж. Социальная логика всего этого рисунка, в частности хмурого неба, совершенно очевидна.

Восприятие внешнего мира, погоды, природы, всего окружающего у художников натуральной школы идейно целеустремлено, социально дифференцировано.

Салтыков-Щедрин в повести «Запутанное дело», например, показывает, как по-разному воспринимается осенний петербургский вечер богатым человеком и городским бедняком.

«Дело шло уж к десяти часам вечера. Печальное и неприятное зрелище представляет Петербург в десять часов вечера и притом осенью, глубокой, темною осенью. Разумеется, если смотреть на мир с точки зрения кареты, запряженной рьяною четверкою лошадей, с быстротою молнии мчащих его по гладкой, как паркет, мостовой Невского проспекта, то и дождливый осенний вечер мо-

---

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. I, 1941, стр. 286.

[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 8.

жет иметь не только сносную, но даже и привлекательную физиономию»[1]. Нечто совершенно противоположное в этот же осенний петербургский вечер испытывает Иван Самойлович, герой этой же повести, представитель городской бедноты: «Холодный и резкий ветер, дувший ему в самое лицо, не навевал на него сладостной дремоты,.. а жалобно и тоскливо стонал около него, нагло набрасывал ему на глаза капюшон его шинели и с видимым недоброжелательством насвистывал в уши один и тот же знакомый припев: «озяб бедный человек! хорошо бы бедному человеку у огня да в теплой комнате! да нет у него ни огня, ни теплой комнаты, озяб, озя-яб бедный человек!» И снова тосковал и стонал холодный ветер, и снова расстраивал все мечты злосчастного Ивана Самойлыча... и играл бедным человеком, как бумажкою, случайно брошенною на дороге»[2]. Изображение осеннего петербургского вечера здесь имеет явно подчиненный характер и является средством выражения взглядов писателя на общественную жизнь, оценки ее с позиций трудящегося бедняка. В этом сказались не личные вкусы того или иного писателя или поэта, а новый эстетический принцип, новое отношение к действительности. Замечательно, что такое понимание природы высказывается и передовыми художниками этого времени. Так, один из основоположников реализма в русской живописи П. А. Федотов в стихотворении «К моим читателям, стихов моих строгим разбирателям» высмеивает устаревшие эстетические каноны дворянских писателей, воспевавших природу безотносительно к человеку:

Для стихотворного народа
Всегда торжественна природа,
Ему мила и непогода.
Он все поет, и дождь, и гром,
И ветра в осень завыванье,
Сам льет в стакан спокойно ром,
Сидя в тепле; нет, в нашей шкуре
Попробуй гимны петь натуре:
Воспой-ка ручейки тогда,
Как в сапогах бурчит вода...[3]

---

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. I, 1941, стр. 215.

[2] Там же, стр. 217.

[3] Ф. И. Булгаков, Павел Андреевич Федотов и его произведения художественные и литературные, СПб., 1893, стр. 35.

Образы ветра, бури у передовых писателей 40-х годов выступают в роли символов тех общественно-исторических сил, которые должны с корнем выкорчевать старый, самодержавно-крепостнический мир.

Такое символическое значение имеет описание вьюги в повести Григоровича «Деревня» (1846). Нарисовав картину ужасной нищеты, абсолютного бесправия крепостного крестьянства и ничем не ограниченного произвола бар, Григорович кончает свою повесть так: «А вьюга, между тем, становилась все сильнее да сильнее... вьюга все усиливалась да усиливалась, вой ветра становился слышнее и слышнее; то взрывал он снежные хребты и яростно крутил их в замутившемся небе, то гнал перед собою необозримую тучу снега, и, казалось, силился затопить в нем поля, леса и все Кузьминское со всеми его жителями, амбарами, угодьями и господскими хоромами»[1]. Тут отразилось желание смести с лица земли крепостническую действительность, предчувствие гибели крепостнического уклада жизни.

Еще ярче, определенней это предчувствие взрыва выражено в повести Салтыкова-Щедрина «Запутанное дело». Мичулин слушает музыку, которая вызывает у него небывалое душевное возбуждение: «...все нервы его были в каком-то болезненном небывалом напряжении, голова горела, губы и глаза были сухи, во всем существе его разыгрывалась такая же буря, какая происходила в оркестре.

— Вот это так хорошо! так их! руби их! мо-шен-ники, хри-сто-про-давцы! — шептал он...»[2] Герой не только ощущает нарастание бури, но, как видим, выражает свой восторг происходящим, как бы включается в эту борьбу. И далее: «Он никак не ожидал, чтоб за звуками могла ему слышаться толпа,— да и какая еще толпа! — вовсе не та, которую он ежедневно привык видеть на Сенной или на Конной, а такая, какой еще он не видывал, и, что всего страннее, возможность которой он вдруг начал весьма ясно и отчетливо сознавать»[3]. Интересна уже сама ассоциация между происходящим на театральной сцене

---

[1] Д. В. Григорович, Полн. собр. соч. в десяти томах, т. I, стр. 162.

[2] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. I, 1941, стр. 264.

[3] Там же, стр. 265.

и революционными толпами народа, которых в русской действительности герой не видел, но возможность которых «начал... ясно и отчетливо сознавать». Театр помог герою осмыслить происходящее, за внешним, кажущимся спокойствием увидеть нарастание борьбы, революционной бури.

Напряженность, ожидание общественного взрыва, нарастание в народе протеста все время чувствуется в творчестве наиболее передовых представителей художественной литературы 40-х годов.

Образами бури, вьюги, ветра художники выражали чувство предгрозья, рост возмущения и активности угнетенной массы народа. Традиция эта была подхвачена последующей литературой. Через революционную поэзию Некрасова («Буря бы грянула, что ли?»), творчество глашатая революции Горького («Пусть сильнее грянет буря!») она доходит до нашего времени [1].

* *
*

Центральным героем писателей-реалистов 40-х годов был представитель общественных низов города, главным образом Петербурга. И это понятно. Ведь Петербург был средоточием философской, социальной и политической мысли России. Это прекрасно выразил Некрасов в следующих стихах:

...В стенах твоих
И есть и были в стары годы
Друзья народа и свободы,
А посреди могил немых
Найдутся громкие могилы.
Ты дорог нам,— ты был всегда
Ареной деятельной силы,
Пытливой мысли и труда! [2]

В Петербурге с исключительной выразительностью проявились все общественные противоречия. Поэтому писатели-реалисты 40-х годов в первую очередь направили свое внимание на изображение жизни петербургского «мелкого» городского люда.

---

[1] См. об этом Леонід Новиченко, Поезія і революція, «Радянський письменник», К., 1956, стр. 79, 161 и др.

[2] Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч., т. II, 1948, стр. 19.

Но основной социальный конфликт эпохи — столкновение крепостного крестьянства с помещиками-крепостниками — все в большей и большей степени привлекал внимание передовых общественных сил к деревне. Вскоре, наряду с воспроизведением в искусстве жизни городских бедняков, возникает тема села, крестьянина, его отношения к барам-крепостникам.

Характерно, что Тургенев, наметив ряд физиологических очерков из петербургской жизни («1) Галерную гавань или какую-нибудь отдаленную часть города. 2) Сенную со всеми подробностями. Из этого можно сделать статьи две или три. 3) Один из больших домов на Гороховой и т. д. 4) Физиономия Петербурга ночью (извозчики и т. д. Тут можно поместить разговор с извозчиком). 5) Толкучий рынок с продажей книг и т. д. 6) Апраксин двор и т. д. 7) Бег на Неве (разговор при этом). 8) Внутреннюю физиономию русских трактиров. 9) Какую-нибудь большую фабрику со множеством рабочих (песельники Жукова) и т. д. 10) О Невском проспекте, его посетителях, их физиономиях, об омнибусах, разговоры в них и т. д.») [1], оставляет их и обращается к изображению жизни крепостных крестьян, пишет «Записки охотника».

В дальнейшем тема села становится центральной темой всей передовой литературы.

Поэтом, голосом которого впервые в русской литературе заговорило крестьянство о своем горе, нужде, поэтом, обнаружившим не только симптомы пробуждения в народе социального самосознания, но и его поэтическую душу, был А. В. Кольцов. Его деятельность оборвалась в самом начале 40-х годов (умер в октябре 1842 г.), но его творчество знаменовало начало нового этапа в изображении русского крестьянства.

Новизну поэзии Кольцова особенно остро почувствовали современники. Вслушиваясь в голос нового поэта, песни которого были так свежи, самобытны, Герцен сказал: «...Это была забытая Россия, Россия бедняков, крестьян, подавшая, наконец, голос...» [2]

---

[1] См. М. К. Клеман, Иван Сергеевич Тургенев. Очерк жизни и творчества, Гослитиздат, Л., 1936, стр. 35.

[2] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. XIII, стр. 176.

Теоретик и вдохновитель натуральной школы В. Г. Белинский в 1846 г., когда идейно-эстетические принципы реализма 40-х годов уже вполне определились, так оценил значение поэзии Кольцова: «Кольцов родился для поэзии, которую он создал. Он был сыном народа в полном значении этого слова... Кольцов вырос среди степей и мужиков. Он не для фраз, не для красного словца, не воображением, не мечтою, а душою, сердцем, кровью любил русскую природу и все хорошее и прекрасное, что, как зародыш, как возможность, живет в натуре русского селянина» [1].

И дальше: «Любовь играет в его песнях большую, но далеко не исключительную роль: нет, в них вошли и другие, может быть, еще более общие элементы, из которых слагается русский простонародный быт. Мотив многих его песен составляет то нужда и бедность, то борьба из-за копейки, то прожитое счастье, то жалобы на судьбу-мачеху» [2]. Обратим внимание: Белинский говорит, что в поэзии Кольцова нашло отражение то, что в народном сознании таилось как возможность. Эту же особенность и значение поэтической деятельности Кольцова отмечает и Огарев в предисловии к сборнику «Русская потаенная литература XIX века»: у Кольцова народная «непочатая, неопределенная сила заявлена и скоро потребует своего определения и займет свое надлежащее место в общественном движении» [3].

В творчестве Кольцова нет прямых выступлений против крепостного права, что будет так характерно для писателей натуральной школы, но та смутная тоска по воле, которую мы чувствуем в песнях поэта, свидетельствует о нарастании в народе протеста против своего рабского положения.

На рубеже 30—40-х годов в творчестве Кольцова заметен резкий сдвиг, обусловленный дальнейшим развитием крестьянских восстаний, сближением поэта с Белинским. В стихотворении 1841 г. «Из Горация» Кольцов, вопреки своим собственным предшествующим высказываниям, полемизируя с идеалистическими, мистическими взглядами своих современников, склоняется в сторону

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 532.

[2] Там же, стр. 534.

[3] Н. П. Огарев, Избранные соц.-политич. и философские произведения, т. I, Госполитиздат, М., 1952, стр. 455—456.

материалистического миропонимания. Нельзя не обратить внимания на резко полемическое начало этой думы.

Не время ль нам оставить
Про небеса мечтать,
Земную жизнь бесславить...[1]

Глубокое знание и понимание народа, воспевание крестьянского труда, отношения крестьянина к природе, порыв к воле, молодецкая удаль, глубокий интерес и органическое, творческое использование фольклора, земное жизнерадостное восприятие действительности, основанное на формирующемся материалистическом миропонимании,— все это, вплоть до некоторых интонаций стиха Кольцова, не только предвещало, но и создавало предпосылки для поэзии Некрасова. Кольцов начал ту песню, которую продолжил Некрасов и другие передовые поэты эпохи.

Его стихотворение 1837 года «Пора любви», начинающееся словами:

Весною степь зеленая
Цветами вся разубрана,
Вся птичками летучими—
Певучими полным-полна;
Поют они и день и ночь.
То песенки чудесные!
Их слушает красавица...[2],

своим радостным, жизнеутверждающим восприятием действительности, глубокой верой в лучшие свойства человеческой природы так напоминает «Зеленый шум» Некрасова:

Идет-гудет Зеленый Шум,
Зеленый Шум, весенний шум!
Играючи, расходится
Вдруг ветер верховой:
Качнет кусты ольховые,
Подымет пыль цветочную,
Как облако: все зелено,
И воздух, и вода![3]

Оба стихотворения являются гимном природе, красоте, под влиянием которой все дурное, косное в жизни и людях побеждается добрыми, гуманными началами.

---

[1] А. В. Кольцов, Полн. собр. стихотворений, «Советский писатель», Л., 1958, стр. 196.

[2] Там же, стр. 133.

[3] Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. II, стр. 148.

В стихотворении Кольцова встречаемся с отдельными местами, которые сжатостью, меткостью, народной афористичностью, глубиной мысли напоминают поэтические шедевры зрелого Некрасова:

Пришла беда незванная;
Как с плеч свалить?— не знаю сам.
И сила есть — да воли нет;
Наружи клад — да взять нельзя,
Заклял его обычай наш;
Ходи, гляди, да мучайся,
Толкуй с башкой порожнею...[1]

(«Пора любви»)

Это сходство поэзии Кольцова и Некрасова объясняется сознательным ее сближением с народом, проникновением в его думы и чувства, использованием устного поэтического творчества,— поэтических форм, в которых сам народ выразил свои надежды и стремления.

Среди поэтов наиболее ярким обличителем произвола диких бар, защитником прав угнетенного крепостного крестьянства, певцом богатейших сокровищ народной души — «золота — сердца народного» — был, конечно, Некрасов.

Идея непримиримого противоречия лучших человеческих черт и стремлений с крепостническим укладом жизни, обреченности лучших духовных качеств народа на гибель развивается поэтом в ряде стихотворений 40-х годов. Нельзя без глубокого сочувствия читать стихотворение «Тройка» — эту эпитафию живому человеку, одаренному от природы стремлением к высокому и прекрасному и обреченному на тупое, бессмысленное прозябание:

И схоронят в сырую могилу,
Как пройдешь ты тяжелый свой путь,
Бесполезно угасшую силу
И ничем не согретую грудь[2].

Уже в стихотворениях этой поры Некрасов показывает нарастание в крестьянском сознании протеста, существующего, правда, пока в потенциале, скрыто, как возможность.

---

[1] А. В. Кольцов, Полн. собр. стихотворений, 1958, стр. 134.
[2] Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч., т. I, стр. 27.

Так, герой стихотворения «Огородник», подводя итог своему грустному рассказу:

...Знать, любить не рука
Мужику-вахлаку да дворянскую дочь [1],—

прекрасно понимает, что его счастье погублено не произволом той или иной личности, а общим несправедливым укладом жизни.

Герой стихотворения «Псовая охота» (1846), избитый барином деревенский парень, угрожает своему обидчику:

Мы-ста тебя взбутетеним дубьем,
Вместе с горластым твоим халуем! [2]

В стихотворениях этого периода не только вскрыт и показан основной узел социальной жизни того времени — непримиримые противоречия между помещиком и крепостным крестьянством,— но уже поставлен вопрос и о положительном герое, о новом эстетическом идеале, уходящем своими корнями в народную почву.

Таким является и образ крестьянского парня из стихотворения «Огородник», прекрасные моральные качества которого — глубокая, искренняя, самоотверженная любовь — дополняются красивой в народном духе внешностью, и героиня «Тройки», рвущаяся к иной, прекрасной жизни.

Как видим, уже в 40-е годы муза Некрасова открывала для нашей литературы новый мир, учила по-новому его понимать и ценить.

Однако в 40-е годы основное место в поэзии Некрасова занимает все же городская тема. Тема деревни в творчестве автора «Кому на Руси жить хорошо» станет центральной в последующие годы.

В изображении крестьянства заметное место среди поэтов 40-х годов занимает Н. П. Огарев. Его стихотворения «Изба» (1842), «Деревенский сторож» (1840), названные Некрасовым «превосходными» [3], и др. по тону, тематике, идейной устремленности весьма характерны для поэзии 40—50-х годов.

---

[1] Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч., т. I, стр. 25.
[2] Там же, стр. 37.
[3] Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 199.

В незаконченной поэме «Деревня» (1847), названной Огаревым «повестью», автор отмечает весьма существенные черты жизни современного села, взаимоотношений помещика и крестьян. На сетования одного из персонажей поэмы о том, что переводится пышная барская усадебная жизнь, второй отвечает:

И, матушка! какой тут бал!
По горло всякий задолжал,
Хлеб ни по чем и дрянь доходы;
Да и народ другой пошел:
Бывало, барский произвол —
Святыня; нынче на работу
Насилу розга придает охоту[1].

Экономическое разорение дворянства и зарождение в народе чувства протеста против своего рабского состояния — вот наиболее характерные черты времени, отраженные в поэме. Но поэт не склонен преувеличивать рост народного самосознания. Он указывает и на предрассудки, черты рабской психологии, воспитанные в крепостном крестьянстве вековым бесправием и нищетой:

Сильнее разума и знанья
О, ты! недуг наследственный преданья! [2]

И все же главный герой поэмы, выражающий взгляды самого автора, говорит, что в народе есть и ум и жажда дела, но все это — лишь «как возможность, в нашем селянине» [3].

Как и Некрасов, Огарев разоблачает поэтизацию жизни родовых дворянских гнезд, а заодно и самих любителей крепостных сельских идиллий:

Поди сюда, серьезный человек,
Отнюдь не верующий в бедство
И уважающий наш век!
Взгляни на лик, состарившийся с детства,
На хаос жизни пристально взгляни,
И лгать не смей, а прокляни
Весь этот род болезненный и злобный... [4]

---

[1] Н. П. Огарев, Избр. произведения, т. II, стр. 95 (разр. наша.— *Д. Ч.*).
[2] Там же, стр. 91.
[3] Там же, стр. 103.
[4] Н. П. Огарев, Избр. произведения, М., 1956, т. I, стр. 291.

Нельзя здесь не вспомнить известного стихотворения «Якби ви знали, паничі» (1850), в котором, обращаясь к либеральствующим дворянам — воспевателям сельских идиллий, Шевченко писал:

За що, не знаю, називають
Хатину в гаї тихим раєм.
Я в хаті мучився колись,
Мої там сльози пролились,
Найперші сльози. Я не знаю,
Чи єсть у бога люте зло,
Що б у тій хаті не жило?

. . . .

У тій хатині, у раю,
Я бачив пекло... Там неволя,
Робота тяжкая, ніколи
І помолитись не дають.
Там матір добрую-мою,
Ще молодую — у могилу
Нужда та праця положила [1].

Особое место среди русских писателей-реалистов 40-х годов, творчество которых способствовало привлечению внимания русского общества к жизни деревни, к рабскому, бесправному и нищенскому положению народа, принадлежит Григоровичу. В повестях «Деревня» (1846), «Антон Горемыка» (1847) автор не только реалистически правдиво изобразил страдания народа, но в ряде случаев ему удалось показать причину этих страданий, противоположность интересов крестьян и помещиков.

Забитый и голодный герой повести «Антон Горемыка» видит огромные скирды немолоченного помещичьего хлеба, которые стоят нетронутыми уже несколько лет. Автор комментирует это так: «Поговаривали в околотке, будто огромным этим запасам хлеба суждено было выжидать здесь благоприятной и счастливой минуты всеобщего неурожая в губернии, на что, как утверждали, были у владельца их свои особые соображения, не совсем чуждые корысти» [2].

Такая позиция в вопросе о крепостном праве свидетельствует о том, что Григорович выступает в самых передовых рядах писателей-реалистов 40-х годов. Не случайно Чернышевский в «Очерках гоголевского периода

---

[1] Тарас Шевченко, Повне зібрання творів в десяти томах, т. II, Вид-во АН УРСР, К., 1953, стр. 229.

[2] Д. В. Григорович, Полн. собр. соч. в десяти томах, т. I, стр. 168 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

русской литературы» относил его к тем из русских писателей, кто примкнул к лагерю Белинского, Огарева.

Такую же картину рисует и революционер-демократ Тарас Шевченко в поэме «Княжна» (1847):

...Тисячами гинуть
Голодні люди. А скирти гниють.
А пани й полову жидам продають.
Та голоду раді, та бога благають,
Щоб ще хоч годочок хлібець не рожав[1].

Рисуя ужасы, которые совершаются в помещичьих деревнях, Григорович объясняет все это не злой волей того или иного помещика, а всей системой крепостного порядка жизни. Так, в повести «Деревня» писатель показывает доброго от природы помещика. Но и этот помещик, даже желая сделать крепостной девушке-сироте добро, губит ее, отдавая сироту замуж за сына богатого крестьянина, по своему барскому капризу, против воли парня и всей родни.

В своих повестях Григорович показал и такое типичное порождение поместно-крепостной жизни, как управляющий или приказчик, на волю и полный произвол которых помещик обычно отдавал всю деревню, требуя себе денег и денег.

В целом ряде авторских отступлений писатель неизменно оценивает всю крепостническую систему как бесчеловечную в самой своей основе. Повести Григоровича сыграли огромную роль в развитии антикрепостнических настроений, в утверждении в русской литературе антикрепостнической темы как основной, ведущей.

Салтыков-Щедрин писал: «Я помню «Деревню», помню «Антона Горемыку», помню так живо, как будто все это совершилось вчера. Это был первый благотворный весенний дождь, первые хорошие, человеческие слезы, и с легкой руки Григоровича мысль о том, что существует мужик-человек, прочно залегла и в русской литературе, и в русском обществе»[2]. Известно, как высоко повести Григоровича ценил Белинский за их правдивость, гуманность, любовь к простому народу.

---

[1] Тарас Шевченко, Повне зібрання творів в десяти томах, т. II, стр. 14.

[2] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. IX, СПб., 1906, стр. 71.

И «Деревня», и «Антон Горемыка», и другие произведения Григоровича ценны не только изображением судеб главных героев, но и ярко выписанными второстепенными образами, наличием отдельных очерков, которые смогли бы быть самостоятельными произведениями. Вспомним в «Антоне Горемыке» описание ярмарки, купцов с постоялого двора, жуликов, уведших лошадь Антона, и т. д. Белинский в статье «Взгляд на русскую литературу 1846 г.» к сильным сторонам «Деревни» относит всевозможные очерки крестьянского быта: «...это блестящая сторона произведений г. Григоровича. Он обнаруживает тут много наблюдательности и знания дела и умел высказать то и другое в образах простых, истинных, верных, с замечательным талантом» [1].

Для определения значения повестей Григоровича в истории русского реализма особенно важна оценка их автором «Записок охотника» Тургеневым, который писал в «Воспоминаниях о Белинском», что «Деревня» — «по времени *первая* попытка сближения нашей литературы с народной жизнью, первая из наших «деревенских историй» — Dorfgeschichten» [2]. Тургенев замечает, что произведения Григоровича действительно предвещали «то движение, тот поворот, которые вскоре потом произошли в нашей словесности» [3].

Повести Григоровича из сельской жизни замечательны не только тем, что ввели в литературу в качестве главного героя крепостного крестьянина. Они отвечали возникшей в литературе потребности в более масштабном жанре, чем физиологический очерк, в проникновении в психику героя, его внутренний мир, что на первых порах придавало повествованию даже оттенок некоторой сентиментальности. Такой процесс был вполне закономерным. Ведь физиологические очерки в историко-литературном отношении являлись предпосылкой реалистической повести, романа.

Повести Григоровича были произведениями переходного типа: в них одновременно с проявлением новых качеств, характерных для жанра повести, еще вполне ощутима генетическая связь с физиологическим очерком.

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 43.

[2] И. С. Тургенев, Собр. соч. в двенадцати томах, т. X, Гослитиздат, М., 1956, стр. 283—284.

[3] Там же, стр. 284.

Самым выдающимся явлением реалистической прозы 40-х годов, изображавшей жизнь крепостного села, были «Записки охотника» Тургенева. Те антикрепостнические тенденции, которые наблюдались в повестях Григоровича, сказались здесь в значительно большей степени.

Интерес к сельской жизни проявился у Тургенева в самом начале его литературной деятельности. Так, уже в поэме «Помещик» (1845), названной Белинским «физиологическим очерком поместного быта», писатель выступает обличителем диких нравов помещичьих берлог, с их патриархальщиной, духовным прозябанием.

Вообразите вереницу
Широких лиц, больших носов,
Улыбок томных, башмаков
Козлиных, лент и платьев белых,
Турбанов, перьев, плеч дебелых... [1]—

таков коллективный портрет человекоподобных существователей дворянских гнезд.

От описания поместно-крепостного быта писатель закономерно обращается к изображению жизни народа, так как именно в сопоставлении с жизнью крепостного крестьянства предстает во всей силе античеловечность, неразумность существовавшего социально-политического уклада, историческая необходимость его полного уничтожения.

В первом номере «Современника» за 1847 г. появился первый рассказ будущего цикла «Записок охотника» — «Хорь и Калиныч». Успех его побудил автора к созданию новых рассказов. В. Г. Белинский сразу же отметил своеобразие разработки Тургеневым крестьянской темы. Он писал, что Тургенев «зашел к народу с такой стороны, с какой до него к нему никто еще не заходил» [2].

Тургенев, как никто раньше, сумел показать духовную красоту, величие народа и одновременно ничтожество всех тех, кто господствует и управляет народом. Объективный смысл «Записок охотника» был сразу же осознан современниками. Так, один из цензоров по поводу нового издания «Записок охотника» писал: «...Полезно ли, например, доказывать нашему грамотному

---

[1] И. С. Тургенев, Собр. соч. в двенадцати томах, т. X, стр. 195.
[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 346.

народу,.. что однодворцы и крестьяне наши, которых автор до того опоэтизировал, что видит в них администраторов, рационалистов, романтиков, идеалистов, людей восторженных и мечтательных (бог знает, где он нашел таких!), что крестьяне эти находятся в угнетении, что помещики, над которыми так издевается автор, выставляя их пошлыми дикарями и сумасбродами, ведут себя неприлично и противозаконно, что сельское духовенство раболепствует перед помещиками, что исправники и другие власти берут взятки или, наконец, что крестьянину жить на свободе привольнее, лучше»[1].

«Записки охотника» во многом связаны с традициями физиологического очерка. Так, «Хорь и Калиныч» начинается этнографическим описанием различий между крестьянами Орловской и Калужской губерний: «Орловский мужик невелик ростом, сутуловат, угрюм, глядит исподлобья, живет в дрянных осиновых избенках, ходит на барщину, торговлей не занимается, ест плохо, носит лапти; калужский оброчный мужик обитает в просторных сосновых избах, высок ростом, глядит смело и весело, лицом чист и бел, торгует маслом и дегтем и по праздникам ходит в сапогах»[2]. Перед нами словно бы выписка из статистико-экономического справочника.

В состав некоторых повестей и рассказов автор включает самостоятельные физиологические очерки, нередко второстепенные образы вырисованы как законченные типы. Так, например, в «Хоре и Калиныче» изображен тип «орла», скупающего тряпье для бумажных фабрик. В рассказе «Лебедянь» (1848) по всем правилам физиологического очерка нарисована ярмарка. Рассказу «Малиновая вода» (1848) предшествовало намерение написать три самостоятельных очерка: «Туман», «Степушка», «Человек екатерининского времени».

Однако обращает на себя внимание то новое, что появилось в творчестве Тургенева, начиная с «Записок охотника». Это прежде всего стремление показать в демократическом герое сугубо индивидуальные черты. Наряду с личностями заурядными перед нами нередко личности исключительные.

---

[1] Ю. Г. Оксман, И. С. Тургенев, вып. I, Одесса, 1921, стр. 19.

[2] И. С. Тургенев, Собр. соч. в двенадцати томах, т. I, стр. 75.

Особенно замечателен в этом отношении образ крестьянина в рассказе «Касьян из Красивой Мечи» (1851).

Образ этот построен своеобразно. Чтобы ярче подчеркнуть духовное богатство простого крестьянина Касьяна, автор использует принцип контрастного построения. Он показывает физическую немощь героя: «Все тело его было чрезвычайно тщедушно и худо...» [1] — и одновременно его одаренность и духовное богатство. Вот как характеризуется его речь: «Слова его лились свободно; он не искал их, он говорил с тихим одушевлением и кроткою важностию, изредка закрывая глаза... Этот язык, обдуманно торжественный и странный... Я не слыхал ничего подобного» [2]. Это — философ, поэт, правдоискатель. Конечно, Касьян — личность необыкновенная, своеобразное исключение. Но это исключение свидетельствует о том, какие великие интеллектуальные, духовные богатства таятся в народе, подавленные бесправием, нищетой, вековой забитостью.

Положительный герой из народа, представленный как исключение в его отношении к своему классу, принципиально отличается от положительного героя из эксплуататорской среды.

Исключительность положительного героя из народа заключается в том, что в нем, в силу личных качеств или каких-либо обстоятельств, с особой выразительностью проявились свойства его же класса, трудового народа — ум, любовь к знанию, труду, человечность и т. д.

Исключительность же положительного героя из эксплуататорского класса выражается в том, что этот герой отходит от своей среды на сторону угнетенных классов общества, защищает их интересы. В первом случае исключительность оказывается особой формой типичности, проявлением глубинных черт, нередко заключенных в народе как возможность. Именно таким и представлен Касьян из Красивой Мечи.

Благодаря такому новому подходу к изображению народного героя, тургеневские «Записки охотника» сделали до очевидности ясным весь трагизм, всю историческую нелепость крепостного права.

---

[1] И. С. Тургенев, Собр. соч. в двенадцати томах, т. I, стр. 184.

[2] Там же, стр. 191.

*   *
*

Введение в литературу в качестве главного героя представителей социальных низов города и деревни, стремление правдиво изобразить их характеры и жизнь имели огромное значение для дальнейшего развития реалистических принципов художественной литературы.

Ф. Энгельс в своем письме к Лассалю — автору драмы «Франц фон-Зикинген» — как на один из существенных ее недостатков указывал на малый удельный вес в ней демократических элементов. «...Привлечение тогдашней, поразительно пестрой плебейской общественности дало бы совершенно иной материал для оживления драмы, дало бы неоценимый фон для разыгрывающегося на авансцене национального дворянского движения и впервые представило бы в истинном свете само это движение... Отодвинув на задний план крестьянское движение, Вы тем самым неверно изобразили и национальное дворянское движение и вместе с тем упустили из виду *подлинно* трагический элемент в судьбе Зикингена» [1].

Недостаточное внимание автора драмы к плебейским элементам общества, которые уже заявили о себе в истории, сказалось отрицательно и на идейной и на художественной стороне драмы. Плебейские элементы могли бы не только оживить произведение или, как выражается Энгельс, шекспиризировать его, но и «представить в истинном свете» дворянское движение, сделать более выразительной и верной основную идею драмы.

Если обращение к изображению жизни демократических слоев общества имело такое значение для отдельного произведения, затрагивавшего проблему большого исторического масштаба, то еще большее значение оно имело для целого литературного направления, сознательно отражавшего жизнь общества в период крутого исторического поворота. В 40-е годы введение в литературу демократического героя стало необходимым условием дальнейшего развития художественного реализма, отразившим пробуждение широких масс крестьянства и разночинной интеллигенции к активной исторической жизни. Нового,

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 31.

народного героя требовала от литературы сама действительность, интересы дальнейшего развития освободительного движения.

Вот поэтому-то введение демократического героя в литературу вызвало бурю возмущения, самые резкие возражения со стороны реакционных кругов русского общества. «Непостижимо,— писал Булгарин,— какое наслаждение может находить умный человек в том, чтоб из грязи лепить истуканы небывалых существ, и как можно иметь столько смелости, чтобы назвать это *натурой*» [1]. Право демократического героя на внимание литературы, искусства Белинский рассматривает как один из самых принципиальных пунктов полемики между двумя антагонистическими литературными лагерями. «Теперь обвиняют писателей натуральной школы за то, что они любят изображать людей низкого звания, делают героями своих повестей мужиков, дворников, извозчиков, описывают *углы*, убежища голодной нищеты и часто всяческой безнравственности» [2],— пишет гениальный критик. Белинский не только не пытается отвести это обвинение противников, но прямо заявляет о том, что в правдивом изображении жизни общественных низов видит самое ценное качество новой школы. С чувством плебейской ненависти обращается он ко всем, кто с презрением относится к мужику: «А разве мужик — не человек? — Но что может быть интересного в грубом, необразованном человеке?.. — Как что? — Его душа, ум, сердце, страсти, склонности,— словом, все то же, что и в образованном человеке... Конечно, самый пустой светский человек несравненно выше мужика, но в каком отношении? Только в светском образовании, и это нисколько не помешает иному мужику быть выше его, например, со стороны ума, чувства, характера» [3].

Писатели-реалисты 40-х годов стремились вызвать у читателей не жалость по отношению к демократическому герою, не снисходительность, как это было раньше, а глубокое уважение к нему. В романе «Три страны света» Некрасов, возражая барам, любящим снисходительно похлопывать мужика по плечу, чванящимся «знанием»

---

[1] «Северная пчела», 1842, 12.XII, № 279, стр. 1.
[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 296.
[3] Там же, стр. 300—301.

русского крестьянина, показывает, что ни о какой снисходительности не может быть и речи, так как простой трудовой народ в нравственном отношении стоит куда выше бар. Познание духовного богатства народа, проникновение в мир его дум и чувств — важнейшая задача передовой интеллигенции. Но решить ее сможет лишь тот, кто признает в народе человеческое достоинство. Герой романа Некрасова Каютин заявляет:

«Труден доступ к его (крестьянина.— *Д. Ч.*) сердцу. Он суров, неразговорчив, неохотно обнаруживает свое чувство... Ошибается тот, кто иначе думает; кто, побродив по базару в праздничный день, увидав две-три деревенские сходки, поговорив, хоть и за чаркой, с несколькими мужиками, думает знать всю их подноготную... Будь прост и добр, а главное — будь искренен, спрячь подальше чувство собственного превосходства, умей отстранить все порывы неизбежной надменности, которая невольно пробивается в подобных отношениях, да еще не показывай, что ты стараешься под него подладиться,— и тогда только можешь ждать его искренности.

И тогда увидишь ты, что в нем есть душа, чувство, энергия, и что, главное, в нем много иронии, иронии дельной и меткой, которая уже, может быть, давно твою собственную особу пустила ходячей притчей по всему околотку.

Ни в ком, кроме русского крестьянина, не встречал я такой удали и находчивости, такой отважности, при совершенном отсутствии хвастовства...» [1]

Замечательно, что такое же понимание народа и отношение к нему высказал и гениальный украинский поэт, революционер-демократ Тарас Шевченко. В предисловии к неосуществленному изданию «Кобзаря» 1847 г. Шевченко пишет, высмеивая мужиковствующих дворянских интеллигентов: «Прочитали собі по складах «Енеїду» та потинялись коло шинку, та й думають, що от коли вже ми розпізнали своїх мужиків. Е, ні, братіки, прочитайте ви думи, пісні, послухайте, як вони співають, як вони говорять між собою шапок не скидаючи, або на дружньому бенкеті як вони згадують старовину і як вони плачуть, неначе справді в турецькій неволі або у польського маг-

---

[1] Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. VII, стр. 737—738.

натства кайдани волочать,— то тойді і скажете... Щоб знать людей, то треба пожить з ними. А щоб їх списувать, то треба самому стати чоловіком»[1]. И Некрасов, и Шевченко утверждают: для того, чтобы узнать народ, писатели сами должны подняться на более высокую нравственную ступень, должны проникнуться сознанием важности и ответственности своей задачи.

Идея нравственного превосходства народных масс, их богатых духовных потенций становится в русской литературе в конце 30-х и в 40-х годах одной из наиболее популярных и широко распространенных. В душе нищего, забитого нуждой и бесправием крестьянина, ремесленника, разночинца больше потребности в прекрасном, чем в душе аристократа, светского человека. Герой повести графа В. А. Соллогуба «История двух калош» (1839) талантливый музыкант-бедняк Шульц дает концерт в зале известной графини. «...Шульц начал концерт Мендельсона. Страстная музыка еврея согласовалась вполне с бурным состоянием его души. Какое-то дикое, отчаянное вдохновение вдруг овладело им: он был красноречив и прекрасен в своей игре...

Когда Шульц окончил последний аккорд, в зале было пусто; только три человека начали аплодировать: настройщик, Мюллер и студент»[2]. Аристократическое общество осталось безразличным к гениальной игре. Ни музыка Мендельсона, ни чудесная игра Шульца — ничто не привлекло его внимания. И только представители демократической среды являются подлинными носителями и ценителями прекрасного. Подобное явление мы наблюдаем не только в русской реалистической литературе, но и в западноевропейской. Бальзак в «Истории и физиологии Парижских бульваров...», описывая ту их часть, которая посещалась рабочим людом, указывает на особенную любовь этих людей к театру. «Вот народная часть бульваров! Парижский народ забрал под свое покровительство все пространство от театра Сен-Мартенских ворот до Турецкой кофейни; не зрителей привлекает в театры успех пьесы, а все народонаселение предместий.... Восемь театров созывают зрителей, пятьдесят женщин,

[1] Тарас Шевченко, Повне зібрання творів в десяти томах, т. I, стр. 375.

[2] В. А. Соллогуб, Повести и рассказы. Книга вторая, СПб., 1890, стр. 51—52.

торгующих яствами под открытым небом, доставляют пищу народу, употребляющему 2 су на прокормление и двадцать на увеселение...»[1]

В повести Е. П. Гребенки «Кулик» (1841), высоко оцененной в свое время Белинским, трагическая, красивая, подлинно человеческая любовь крепостных противопоставлена пошлой, унижающей человеческое достоинство женитьбе чиновника Чурбинского на дочери богатой помещицы.

Человек из народа выступает в реалистической литературе 40-х годов как единственный носитель положительного идеала, хранитель подлинных духовных ценностей.

V

Борьба писателей натуральной школы за демократизацию искусства не ограничивалась демократизацией положительного героя, взглядом и оценкой жизненных явлений с позиций народных интересов. Она выражалась и в ориентации писателей нового направления на читателей из демократических слоев общества. Белинский, указывая на то, что передовая литература этого времени от изображения всевозможных исключений обратилась к изображению «толпы», глубокому ее художественному постижению, тут же замечает: «...и знакомит ее (толпу.— *Д. Ч.*) с нею же самою»[2].

В противоположность представителям дворянской революционности, разночинцы понимали исключительное значение народных масс в истории и стремились широко распространить свои взгляды среди демократических слоев общества. Вопрос об идейно-смысловой нагрузке произведения становится в центре внимания передовой критики. Белинский, упрекая В. П. Боткина в гедонизме, в отношении к искусству исключительно как источнику наслаждения, писал ему: «Для меня дело — в деле. Главное, чтобы она (повесть.— *Д. Ч.*) вызывала вопросы,

---

[1] «Бес в Париже. Париж и парижане. Нравы и обычаи, характеры и портреты парижских жителей, полная картина их жизни домашней, публичной, политической, артистической, литературной, промышленной и проч. и проч.», ч. II, СПб., 1846, стр. 70.

[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 388.

производила на общество нравственное впечатление. Если она достигает этой цели и вовсе без поэзии и творчества,— она для меня *тем не менее* интересна, и я ее не читаю, а пожираю... Разумеется, если повесть возбуждает вопросы и производит нравственное впечатление на общество, при высокой художественности,— тем она для меня лучше; но главное то у меня все-таки в деле, а не в щегольстве» [1].

Повесть Григоровича «Антон Горемыка», отрицательно оцененную эстетствующим Боткиным за некоторые ее художественные шероховатости, Белинский берет под защиту, исходя в первую очередь из общественной важности тех вопросов, какие были поставлены писателем.

Сделать идейно насыщенное произведение достоянием широких читательских масс — основная задача передовых писателей. Для Белинского это — один из самых главных вопросов не только литературной, но и общественной жизни страны в широком смысле слова. В статье «Общее значение слова литература», написанной в 1841 г., великий критик так определил общественную роль русской литературы: «...русская литература положила у нас основание публичности и общественного мнения, была проводником в общество всех человеческих идей и постоянно, не без успеха, боролась с предрассудками и пороками, завещанными нам невежественною, полуазиатской стариною» [2].

Отсюда вытекает необходимость ее максимальной популяризации, как можно большего увеличения радиуса читательского круга. «...*Публичность*, в смысле доступности литературных произведений вниманию общества, составляет одно из главнейших условий существования литературы... Под *литературою*, в точном и определенном значении этого слова, должно разуметь *сознание народа, исторически* выразившееся в словесных произведениях его ума и фантазии,— а так как сознание есть высшее проявление жизни народа, то литература необходимо должна быть его общим достоянием, чем-то таким, что до всех равно касается, всех равно интересует, всем равно доступно. Словом: литература должна быть в отношении к народу вместе и сценою и спектаклем, который

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, стр. 445.
[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, стр. 653.

на ней разыгрывается, а народ в отношении к литературе должен быть публикою, которая не сводит глаз со сцены, созерцая представляемое на ней зрелище»[1].

Расширение читательского круга за счет демократических слоев русского общества важно не только потому, что этим значительно увеличивается возможность распространения прогрессивных идей, но и потому, что оно является одним из необходимых условий существования литературы. Без публики «никогда не может быть истинной, действительной литературы»[2],— говорит Белинский в обзорной статье «Русская литература в 1841 году». Исключительное внимание уделяет критик книгопечатанию: «Книгопечатание есть публичность новейших народов, фокус, сосредоточивающий в себе светлые лучи народного сознания»[3].

Более ста лет назад гениальный русский критик говорил как о необходимом условии существования искусства о его связи с обществом, о его служении народу. И до какого же падения дошла буржуазная культура нашего времени, если ее теоретики в качестве новейшей истины преподносят своим читателям давно забытые, навсегда наукой отброшенные солипсистские взгляды. Так, например, Бен Хеллер в статье «Корни абстрактного экспрессионизма» заявляет: «Уход в самого себя как средство самоанализа и необходимое условие для исследования интересующих его (художника.— *Д. Ч.*) проблем, независимо от их ценности и пользы для общества,— вот одно из основных достижений современной живописи»[4].

Изучение себя для самого себя — такова цель и стремление художника. Искусство перестает быть фактом общественной жизни, орудием познания, средством удовлетворения эстетических потребностей людей, а превращается в нечто никому, кроме самого художника, не нужное.

Буржуазный эгоизм, индивидуализм, антисоциальность, так ярко проявившиеся в период гниения и распада капитализма,— основа подобных взглядов.

Все предшествующее прогрессивное искусство самым решительным и энергичным образом боролось за служе-

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, стр. 626.
[2] Там же, стр. 587.
[3] Там же, стр. 631.
[4] «Америка», № 74, стр. 27.

ние народу, для чего оно неустанно совершенствовало свои художественные средства. Почетное место в этом принадлежит русскому искусству 40-х годов XIX века.

Стремление к демократизации, к доступности художественных произведений для самых широких общественных слоев сказалось во всем передовом русском искусстве 40-х годов, а особенно в художественной литературе.

Отражая подлинные интересы народа, передовые писатели 40-х годов борются за дальнейшее развитие русского литературного языка, за его чистоту и выразительность. Против засорения русского языка, против речевой практики аристократических салонов самым решительным образом восстал отец русской натуральной школы — Н. В. Гоголь. Он обвинял аристократов в порче русского языка: «...от них первых не услышишь ни одного порядочного русского слова, а французскими, немецкими и английскими они, пожалуй, наделят в таком количестве, что и не захочешь, и наделят даже с сохранением всех возможных произношений: по-французски в нос и картавя, по-английски произнесут, как следует птице, и даже физиономию сделают птичью, и даже посмеются над тем, кто не сумеет сделать птичьей физиономии. А вот только русским ничем не наделят... Вот каковы читатели высшего сословия...»[1] Гоголь стремится усовершенствовать русский язык. Он хочет, чтобы русский язык правильно отражал действительность, способствовал глубокому пониманию основных законов природы и общества. Одной из главнейших предпосылок развития русской науки Гоголь считает «живое и меткое наше слово, не *описывающее*, но *отражающее*, как в зеркале, предмет. Наука у нас непременно дойдет до своего высшего значения и поразит самым существом, а не краснобайством... Она поразит своим живым духом, из нее же исходящим, и сим только станет доступною всем...»[2] В языке писателя должны отразиться национальные особенности народа. Гоголь призывает писателей ориентироваться на язык русского народа, которому нет равных по выразительности, меткости, образности: «...но нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырвалось бы

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 164—165.
[2] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 469.

из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное русское слово» [1].

Такое отношение к языку находится в непосредственной связи с реализмом Гоголя, с поворотом прогрессивной части русского общества к материализму, к реальной жизни, с ростом народного самосознания, что было так характерно для эпохи 40-х годов.

Борьба за развитие русского языка как средства общения, как средства познания действительности неотделима от борьбы за его демократизацию, за усиление в нем национального элемента. Академик В. В. Виноградов писал, характеризуя этот процесс: «Итак, Гоголь вслед за Пушкиным сближает литературный язык с живой устно-народной речью, свойственной обществу неаристократического круга. Этот национальный фонд просторечья входит и в повествовательный язык автора. Многие слова, формулы, обороты свободно передвигаются из речей персонажей разного социального положения в стиль повествователя» [2].

Гоголь утвердил в русской литературе манеру повествования от имени рассказчика из демократической среды. Повествовательный сказ от имени народного героя явился одним из средств проникновения в язык художественной литературы элементов живой народной речи, ее различных диалектов.

Дальнейшая демократизация языка характерна для творчества продолжателей традиций великого реалиста — писателей натуральной школы.

Н. С. Авилова в статье «Материалы по лексике и фразеологии физиологического очерка 40-х годов XIX в.», обобщая свои наблюдения, пишет: «Рассмотрев лексику и фразеологию физиологического очерка, мы видим, что для нее характерно обилие просторечных, жаргонных и профессиональных слов и выражений, широко употреблявшихся в живой разговорной речи того времени и в большой степени служивших питательной средой для языка художественной литературы, в частности для языка произведений писателей натуральной школы» [3].

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 109.

[2] В. В. Виноградов, Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв., М., 1938, стр. 355.

[3] «Материалы и исследования по истории русского литературного языка», т. IV, Изд-во АН СССР, М., 1957, стр. 164—165.

Герцен в «Сороке-воровке», «Докторе Крупове», повести «Кто виноват?» смело вводит в речь разночинца характерные профессиональные слова и выражения. «Вот вам и слава богу,— продолжал доктор, подержав руку Круциферского,— я знал это: усиленный и неравномерный. Позвольте-ка... раз, два, три, четыре... лихорадочный, жизненная деятельность сильно поднята. Вот с таким-то пульсом человек и решается на всякие глупости...» [1]

Некрасов в 40-х годах, используя манеру сказа, передачи прямой речи героев, широко вводит в свой поэтический язык профессионализмы, диалектизмы, характерные не только для крестьянской, но и для городской среды.

В одном из самых ранних своих стихотворений «В дороге» (1845), построенном как диалог, исповедь ямщика, Некрасов передает диалектные особенности его языка:

Самому мне не весело, барин:
Сокрушила злодейка-жена!..
Слышь ты, смолоду, сударь, она
В барском доме была учена...

Или:

Знать, она согрубила ему
В чем-нибудь, али на-просто тесно
Вместе жить показалось в дому,
Понимаешь-ста, нам неизвестно... [2]

А вот реплика крестьянского парня из «Псовой охоты»:

Мы-ста тебя взбутетеним дубьем,
Вместе с горластым твоим халуем! [3]

В стихотворении 1848 года «Вино» уже меньше подчеркнуто диалектных особенностей, перед нами простая и ясная речь деревенского парня, прекрасно передающая суть дела.

Зазнобила меня, молодца,
Степанида, соседская дочь,
Я посватал ее у отца —
И старик, да и девка непрочь [4].

---

[1] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. IV, стр. 65.
[2] Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. I, стр. 12—13.
[3] Там же, стр. 37.
[4] Там же, стр. 48.

Салтыков-Щедрин в «Губернских очерках» вводит в литературный обиход профессиональные языковые особенности. Так, например, речь повествователя-подьячего («Прошлые времена») прекрасно характеризует губернского чиновника прошлых лет. В главе «Богомольцы, странники и проезжие» автор передает особенности крестьянской речи.

Написанию Григоровичем крестьянских повестей предшествовало изучение живой крестьянской речи. «Знакомый с простонародным русским языком только по редким книгам, которые удавалось читать, я,— пишет Григорович в «Литературных воспоминаниях»,— стал усердно изучать его практически, проводил часы на мельнице, беседуя с помольцами, разговаривал с нашими крестьянами, стараясь прислушаться к складу их речи, записывал выражения, казавшиеся мне особенно характерными и живописными»[1].

Особенно любопытным и своеобразным явлением русской литературы 40-х годов, связанным с ее демократизацией, с ее стремлением к доступности и действенности, было широкое развитие книжной иллюстрации, появление многочисленных иллюстрированных изданий.

Над книжной иллюстрацией работают такие талантливые художники-иллюстраторы, как В. Тимм, А. Агин, Е. Ковригин, А. Сапожников, А. Коцебу, Р. Жуковский; активное участие в иллюстрировании художественных произведений принимают П. А. Федотов и гениальный украинский поэт и художник Т. Г. Шевченко. К. Клодт, О. Неттельгорст, Маслов и Е. Бернардский выступают как мастера-художники гравировального дела.

Явление это современники считали характерной особенностью культурной жизни 40-х годов. «Северная пчела» писала, что нынешние альманахи «предстают миру с целыми поэмами, трагедиями, романами, и только уступая духу времени, иллюстрируются»[2]. Некрасов в стихотворении «Говорун» (1845) также отмечал:

Настал иллюстрированный
В литературе век

[1] Д. В. Григорович, Полн. собр. соч. в двенадцати томах, т. XII, изд. А. Ф. Маркса, С.-Петербург, 1896, стр. 279.

[2] «Северная пчела», 1846, № 25, стр. 99 (разр. наша.—*Д. Ч.*).

С тех пор, как шутка с «Нашими»
Пошла и удалась,
Тьма книг с политипажами
В столице развелась [1].

Весьма примечательным здесь является упоминание издания «Наши, списанные с натуры русскими», положившего начало сборникам физиологических очерков, иллюстрированных с целью их широкой популяризации.

Исследователи отмечают, что широкое распространение книжной иллюстрации характерно именно для 40-х годов, периода становления натуральной школы. «Литературная иллюстрация,— пишет К. Кузьминский,— до середины сороковых годов была явлением редким и случайным и, что еще важнее, фактором, которому в тогдашней России придавали еще слишком небольшое значение. Академические профессора и художники «с именем» чуждались работы над иллюстрацией, считая ниже своего достоинства серьезно ею заниматься» [2].

Чем же объясняется тот факт, что именно в 40-х годах иллюстрации придается такое большое значение? К. Кузьминский, пытаясь ответить на этот вопрос, пишет: «Бедность нашей литературы, с одной стороны, и низкий уровень репродукционной техники — с другой, тоже вредно отразились на развитии иллюстрации в России до тридцатых годов. Впрочем, даже гениальные произведения Грибоедова и Пушкина не вызывали в тогдашних художниках желания заняться иллюстрацией. И лишь с появлением Гоголя, произведения которого, как мы видели, произвели огромное впечатление и вызвали ряд талантливых иллюстраций, начинается новая эра русской литературной иллюстрации. Этому, несомненно, способствовало развитие и новых способов репродукции» [3]. Не отрицая большого значения этих факторов, все же нельзя согласиться с тем, что причиной широкого развития в 40-х годах иллюстрации было творчество Гоголя и новые способы репродукции. Настоящие причины, вызвавшие развитие литературной иллюстрации, как и становление натуральной школы, заключались в социальной действительности того времени.

---

[1] Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. I, стр. 177.

[2] К. С. Кузьминский, Русская реалистическая иллюстрация XVIII и XIX вв., ИЗОГИЗ, М., 1937, стр. 143.

[3] Там же.

Как уже отмечалось, в 40-е годы, как и вообще в переломную эпоху, особенно острой становится проблема читателя. В устоявшиеся эпохи вкусы определенного круга читателей настолько проникают в плоть и кровь художника, настолько стабилизируются, что он почти не замечает разницы между собой и читателем. В силу этого у художника создается иллюзия абсолютной независимости творчества. Совершенно по-иному обстоит дело, когда передовая часть литературы ориентируется на нового читателя. В этих случаях значение читателя для литературы выступает особенно ощутимо.

Русская общественная жизнь 40-х годов поставила перед прогрессивной литературой задачу демократизации. Книга должна была стать максимально доступной для широкого читателя. Это обстоятельство сказалось не только на содержании книги, но и на ее оформлении.

О роли иллюстрации в литературе 40-х годов, о связи этого явления с ростом демократической культуры и критического реализма, с расширением читательского круга за счет демократических слоев общества писал Достоевский в 1847 г.: «Число подписчиков на журналы, газеты и другие издания увеличилось в огромных размерах, и потребность чтения начала распространяться уже по всем сословиям. Карандаш и резец художников тоже не остались праздными; прекрасное предприятие гг. Бернардского и Агина — иллюстрации «Мертвых душ» — приближается к концу, и нельзя достаточно нахвалиться добросовестностию обоих художников» [1].

Нетрудно заметить, что и качественные изменения иллюстрации в 40-е годы также связаны с демократическими тенденциями искусства. Особенностью оформления книги XVIII века, в том числе и иллюстрации, было преобладание «философствующей аллегории. Виньетка или фронтиспис снабжались изображениями, о значении которых можно было только с трудом догадываться...» [2] В начале XIX века появляется большое количество литературных альманахов пушкинской поры, их оформление более или менее однородно. «Формат обычно в $^1/_{24}$ долю тогдашнего листа. Обложка (или «обвертка», как тогда ее

---

[1] Ф. М. Достоевский, Полн. собр. художественных произведений, т. XIII, Госиздат, Л., 1930, стр. 26.

[2] А. А. Сидоров, История оформления русской книги, Гос. изд-во научн.-техн. лит-ры, М.—Л., 1946, стр. 220—222.

называли) — из цветной нетолстой бумаги, с типографской наборной рамкой и политипажным украшением. Затем гравированный авантитул, часто — фронтиспис, обычно аллегорического содержания, за ним обычный наборный титул, еще дальше — самый текст альманаха, проза и стихи, отделенные, как правило, друг от друга. «Картинок» обычно немного — пять-шесть. Они гравированы на меди, представляют собой или репродукции с картин русских художников (в «Северных цветах»), или (реже) иллюстрации к литературным произведениям. Часто этих произведений в данном альманахе нет, предполагается, что они известны читателям альманаха...» [1]

Как видим, иллюстрация до 40-х годов имела декоративный характер, основное ее назначение сводилось к украшению книги.

По-иному обстоит дело в 40-е годы. Прогрессивные писатели и художники 40-х годов рассматривают иллюстрацию прежде всего как средство раскрытия идейного содержания художественного произведения. В «Петербургских углах» Некрасов писал: «Способ пояснять текст рисунками выдуман гораздо прежде, чем мы думаем: он перешел в литературу прямо с вывесок» [2].

Хотя в словах этих и чувствуется некоторая ирония, однако не подлежит сомнению, что пояснение текста рисунками рассматривается Некрасовым как средство сделать текст широко доступным. В этом именно и заключен смысл сопоставления книжных иллюстраций с вывесками.

Сочетание слова и рисунка является характерной особенностью народных изданий. Ф. И. Буслаев пишет: «Обычай снабжать *народные книги* рисунками, идущий от ранних инкунабул, поддерживался в течение столетий...» [3] Так издавались лубочные картинки, в которых пояснительный текст сделался обязательной частью. Ф. И. Буслаев допускает, что «для распространения образования в массах народа лубочные изделия оказали более непосредственного влияния, нежели произведения великих художников» [4].

---

[1] А. А. Сидоров, История оформления русской книги, стр. 241.
[2] «Физиология Петербурга», ч. I, стр. 256.
[3] Ф. И. Буслаев, Мои досуги, ч. II, М., 1886, стр. 76.
[4] Там же, стр. 231.

Характерно появление большого количества таких картинок и плакатов в Отечественную войну 1812 года, т. е. тогда, когда нужно было обратиться к народу, к его патриотическим чувствам. Вот некоторые из них.

«Бонапарт валяется в снегу с досады». Наполеон падает в снег, около него — четыре маршала, направо — казаки верхом. Под картинкой напечатаны стихи:

Эй, Бонапарт, убирайся,
И на снегу не валяйся,
Скоро казаки нагрянут,
Долгим арканом притянут,
И тебе адскому сыну
Вздуют нагайками спину...[1]

Или вот такая сцена. Один крестьянин играет на дудке, другой в руках держит кнут, между ними пляшущий Наполеон. Под картинкой — текст:

Желал нас вышколить ты на свою погудку,
Ан, нет, не удалось, пляши ж под нашу дудку[2].

Характерной особенностью иллюстрации 40-х годов, вытекающей из стремления сделать идею произведения максимально понятной и убедительной, является органическое единение текста и рисунка. Нарушается принцип равномерного распределения рисунков в книге, в силу которого нередко иллюстрация помещалась в таком месте книги, где говорилось о вещах, не имеющих к ней никакого отношения. Рисунок располагается там, где требует этого текст. Так распределены рисунки в «Петербургском сборнике», где даны блестящие иллюстрации Агина к «Помещику» Тургенева и совсем не иллюстрированы «Бедные люди» Достоевского. «Физиология Петербурга» до девяносто седьмой страницы не имеет ни одной иллюстрации. Страницы же 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, т. е. почти семь страниц подряд, иллюстрированы.

Издатели стремятся расположить текст и рисунок так, чтобы они вызывали у читателя единое, цельное впечатление.

В очерке «Армейский офицер» («Наши, списанные с

---

[1] В. А. Верещагин, Русская карикатура. Отечественная война, II, СПб., 1912, стр. 110; см. также «Русские народные картинки», собрал и описал Д. Ровинский, кн. II, СПб., 1881, стр. 183.

[2] См. Д. А. Ровинский, Русские народные картинки, СПб., 1900, стр. 456.

натуры...») автор не описывает внешность майора, ссылаясь на рисунок: «Не стану описывать наружность майора, судите о ней по портрету, доставленному мне его сыном; он изображен в одну из тех минут, когда совершает военный кейф, в окне избы, после утренних занятий батальона»[1]. Тут же в обрамлении растворенного окна с трубкой в зубах изображен майор. Таким образом, рисунок является органической частью очерка, очерк без рисунка невозможен.

Но в большинстве случаев единство впечатления, производимого текстом и рисунком, достигается удачным выбором в тексте места для иллюстрации. Иногда иллюстрация дается в средине страницы. Сверху, снизу и по бокам она обрамлена текстом, непосредственно относящимся к данному рисунку. Примером такого сочетания рисунка и текста может служить вторая иллюстрация на стр. 158 «Наших...» к рассказу В. Луганского «Уральский казак». Чаще же всего для помещения картинки текст разрывается в том месте, которое наиболее соответствует изображаемому, так что возникает впечатление рисунка со специально для него созданным текстом.

Страница 109 первой части «Физиологии Петербурга» заканчивается следующими словами: «По ту сторону улицы проходят две барыни; у одной из них на руках какая-то шавка; барыня ее усердно лижет и целует...» Следующая страница начинается иллюстрацией. На переднем плане две барыни. Одна из них несет собачку, вторая оглядывается назад. В глубине картины — фигура дворника. В одной руке он держит метлу, а другой показывает на барынь. Продолжение текста под рисунком начинается следующими словами дворника: «Вот — сказал веселый дворник Иван: барыни — те детей своих пестовать не хотят, а со щенятами нянчатся».

В данном случае текст под иллюстрацией не только объясняет изображение, но и осуждает барынь, что ясно из последующих слов самого автора: «Обе барыни оглянулись на веселого дворника и посмотрели на него такими глазами, будто он сказал непростительную дерзость».

Во второй части «Физиологии Петербурга» прекрасно иллюстрирована поэма Н. Некрасова «Чиновник». На первой странице поэмы под названием «Чиновник» изоб-

---

[1] «Наши, списанные с натуры русскими», стр. 43—44.

ражен чиновник с пером в зубах, размышляющий над бумагами. Под рисунком слова:

Как человек разумной середины
Он многого в сей жизни не желал [1],—

т. е. умеренность и аккуратность — таковы главнейшие качества чиновничества.

Особенно активизируют восприятие читателя случаи намеренного противоречия между тем, что утверждается автором, и тем, о чем говорит дело само за себя. Такое противоречие акцентирует внимание на данном моменте, заставляет читателя самостоятельно осмыслить наблюдаемое, понять иронический смысл слов автора. Этот принцип, наблюдаемый у писателей натуральной школы, в ряде случаев использован и в иллюстрации. В названной поэме Некрасова «Чиновник» после слов:

И в наши дни, читатель мой любезный,
Лишь где-нибудь в коснеющей глуши
Найдете вы, по благости небесной,
Приличное вместилище души [2] —

следует изображение тучного, заплывшего жиром помещика с подчеркнуто преувеличенным животом. Развалясь в мягком огромном кресле, он погружен в какое-то полусонное состояние. Сочетание такого «грубо материального» образа со словами «вместилище души» с особой силой подчеркивает иронический смысл этих слов.

В «Петербургском сборнике» в поэме «Помещик» на стр. 182, после слов:

В ней все дышало дивной силой...
Такая барыня — не вздор —

нарисована дебелая помещица. Продолжение текста под рисунком начинается следующими словами: «В наш век, болезненный и хилый!» Контраст между текстом и иллюстрацией, с особой силой подчеркивающий иронию автора, исчезает при несколько ином сочетании слов и рисунка. Так, например, если бы под рисунком были слова:

Какие плечи! Что за стан!
А груди — целый океан!,

которые предшествуют ему, то впечатление было бы ослаблено.

---

[1] «Физиология Петербурга», ч. II, стр. 83.
[2] Там же, стр. 85 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

В данном же случае удачно помещенная в тексте иллюстрация помогает автору поэмы приоткрыть истинное лицо усадебной жизни, показать вместо романтически настроенных идеальных дев весьма прозаических обитательниц крепостных имений.

Сочетание текста и рисунка таково, что в результате создается новое понятие, какое не заключалось отдельно ни в тексте, ни в рисунке, а явилось результатом синтеза, наложения этих двух моментов.

Таким образом, расположение в тексте иллюстраций определено было задачей сделать литературное произведение актуальным, действенным оружием общественной борьбы, понятным и близким для демократического читателя.

О том, насколько важную роль в 40-е годы играет иллюстрация как средство популяризации авторской мысли, свидетельствуют случаи иллюстрирования даже статей публицистического характера. Речь идет не об обычной иллюстрации к научной статье, когда приводятся рисунки памятников, вещей или событий, характеризующих исследуемую эпоху, а об иллюстрациях, назначение которых — сделать максимально ясной, доступной, «наглядной» мысль, развиваемую автором.

Статья В. Г. Белинского «Александринский театр» во второй части «Физиологии Петербурга» иллюстрирована пятью рисунками. Рисунок первый, правда, не характерен: это изображение здания Александринского театра. Но остальные четыре рисунка связаны с главнейшими теоретическими положениями статьи. Автор указывает на пестроту вкусов московской театральной публики как на черту, отличающую ее от публики Александринского театра: «... в московской театральной публике почти столько же вкусов и судей, сколько лиц, из которых она составляется...» [1] Ниже дана иллюстрация: лебедь, рак и щука тянут в разные стороны телегу, на которой наложены книги и свитки с надписями: водевиль, фарс, мистерия, комедия, трагедия, драма.

Белинский обвиняет Александринский театр в оторванности от жизни, в пристрастии к пустым сценическим эффектам.

---

[1] «Физиология Петербурга», ч. II, стр. 41.

Критик указывает на кастовую замкнутость посетителей театра, на однообразие вкусов: «... если в Александринском театре хлопают, то уже все; если недовольны, то опять все» [1]. Тут же помещен рисунок, иллюстрирующий это утверждение: на сцене рука вращает диск электрической машины, на котором написано: «Драма! в пяти действиях и 30 картинах! с пожаром, наводнением» и т. д. На индукторе написано—«трагик». От машины идут два провода, публика представляет собой замкнутую цепь, все взяли друг друга за руки. Вся эта цепь из посетителей Александринского театра в восторге пляшет.

На стр. 69 после слов: «Как современная наша драма, так и комедия и водевиль вертятся на эффектах, конечно, весьма незатейливых и невинных, но тем не менее пустых и ничтожных»—представлены образцы таких сценических эффектов. Для драмы, например: 1) сценка—шарманщик играет, женщина в отчаянной позе идет вперед, полуобернувшись назад, заглавие сценки—«прощанье»; 2) сидит герой и держит огромную бутылку в рост человека с надписью «яд»—сценка озаглавлена «монолог»; 3) женщина с поднятыми от удивления руками и раскрытым ртом упала в кресло, входит мужчина, который от удивления внезапно остановился, сценка называется «встреча» и 4) идет мужчина, закутанный в плащ с глубоко надетой шляпой—подпись «таинственный». Далее идут изображения эффектов для водевиля.

Итак, художник-иллюстратор 40-х годов выступает в роли не украшателя, как это было раньше, а истолкователя идейного содержания литературного произведения. Однако позиция художника по отношению к иллюстрируемому тексту отнюдь не пассивна. В том случае, когда взгляды писателя и иллюстратора на изображаемый предмет не совпадают, иллюстрация зачастую не только не подтверждает мысли писателя, но нередко и опровергает ее. Как на один из ярких примеров подобного рода укажем на некоторые иллюстрации к «Тарантасу» В. А. Соллогуба.

Образ Василия Ивановича иллюстратором трактуется иначе, чем Соллогубом. Вместо доброго патриархального помещика, заботящегося о своих крестьянах, на ри-

---

[1] «Физиология Петербурга», ч. II, стр. 45.

сунке изображен помещик с ярко выраженными чертами черствости и эгоизма. Предметы, в окружении которых портрет нарисован: счеты, банка с икрой и «Казанские ведомости»—вносят важные штрихи в образ провинциального помещика-крепостника, существа расчетливого, эгоистического. Его родство с коробочками и собакевичами бросается в глаза с первого взгляда.

Но особенно любопытны иллюстрации к отдельным главам. В главе XV («Нечто о Василии Ивановиче») автор касается одного из наиболее важных вопросов жизни общества того времени—отношений между помещиком-крепостником и крестьянами. Трактуется этот вопрос графом Соллогубом и художником-иллюстратором с абсолютно противоположных позиций.

В. А. Соллогуб, указав на некоторые теневые стороны поместно-крепостнического быта, отношения между помещиком и крестьянами в целом ряде случаев рисует как самые трогательные и идиллические. Вот один из таких эпизодов. Умер старый барин, его хоронят. Крестьяне реагируют на его смерть следующим образом: «Но при последнем прощании на многих лицах изобразилось истинное горе. Любовь мужика к барину, любовь врожденная и почти неизъяснимая, пробудилась во всей силе. По многим крестьянским бородам покатились крупные слезы...» [1]

Вот молодой барин, сам Василий Иванович, женился и со своей женой въезжает в имение. Граф Соллогуб рисует следующую «трогательную» картину: «На границе поместья все мужики, стоя на коленях, ожидали молодых с хлебом и солью. Русские крестьяне не кричат виватов, не выходят из себя от восторгов, но тихо и трогательно выражают свою преданность; и жалок тот, кто видит в них только лукавых, бессловесных рабов и не верует в их искренность» [2].

Главу заключает крепостная идиллия в полном смысле слова. «Таким образом понял он (Василий Иванович.— *Д. Ч.*), что собственное его благосостояние зависит от благосостояния его крестьян, и тогда занялся он всеми силами добрым делом и без того милым его мягкосердому свойству. Он начал, правда, управлять по русской

---

[1] В. А. Соллогуб, Тарантас, СПб., 1845, стр. 184—185.
[2] Там же, стр. 187.

методе, по опыту старожилов, без агрономических фокусов, без филантропических усовершенствований, но помещик понимал мужика, мужик понимал помещика, и оба стремились, без насильственных толчков, а правильно и постепенно, к цели усовершенствования. Василий Иванович был человеколюбив и правосуден. Крестьяне стали обожать его, уже не по долгу, им привычному, но из святой благодарности» [1]. Таково содержание и характер XV главы.

К этой главе художником нарисована заставка, которая показывает суть взаимоотношений крепостных и крепостников совершенно в ином свете. На рисунке изображен огромный медведь. Медведь сидит, в лапах у него шляпа и большая палка. Против медведя без шапки стоит крестьянин. Смысл рисунка абсолютно ясен. Такая деталь, как шляпа в лапах зверя, без сомнения, указывает на аллегорический характер образа, в особенности, если вспомнить, что главе «Русский помещик» предпослана заставка, изображающая помещика с такой же шляпой в руках. Медведь с палкой и шляпой—это аллегория невежества, грубости, насилия, характеризующих русское крепостничество. Крестьянин, на которого должна обрушиться палка медведя,— окончательно раскрывает истинный характер взаимоотношений между помещиками-крепостниками и крестьянами.

Содержание главы и аллегорический смысл заставки не идентичны, более того, резко противоположны по своему идейному значению. Художник в данном случае исходил из собственных наблюдений над действительностью, руководствовался своей собственной точкой зрения.

Столь же аллегорична и значительна по своему идейному смыслу и заставка к главе IV—«Станция». За великолепными колоннами—бедная избушка с провалившейся крышей. Две мускулистые руки, протянутые из окон полуразвалившейся избушки, поддерживают эту колоннаду. Народ—вот опора и создатель всего прекрасного— хочет сказать художник своим рисунком.

Подобные расхождения во взглядах между иллюстратором и писателем свидетельствуют о самостоятельности проявления новых эстетических принципов в изобразительном искусстве. Конечно, литература как искусство

[1] В. А. Соллогуб, Тарантас, стр. 188—189.

наиболее идеологическое оказывала сильное влияние на живопись и графику, но влияние это проявилось не в навязывании живописи определенных тем и характера их решений, а в том, что литература облегчала изобразительному искусству разрешение проблем, поставленных перед ним самой жизнью.

Литературная критика 40-х годов, особенно В. Г. Белинский, уделяла большое внимание иллюстрациям. В частности, об иллюстраторе «Тарантаса» Белинский писал: «Вглядитесь в эти лица мужиков, баб, купцов, купчих, помещиков, лакеев, чиновников, татар, цыган,— и согласитесь, что рисовавший их... не только мастер рисовать, но и великий художник и знает Россию» [1]. И далее—об иллюстрациях: «... это чистая, неподдельная Русь» [2].

Как видим, литературная критика 40-х годов не ограничивается строго профессиональными интересами: графика, живопись ее также интересуют, ибо искусство вообще рассматривается ею как орудие общественной борьбы. Для критика важно, в первую очередь, то, какие идеи проповедует произведение искусства, каким общественным тенденциям служит. Нередко случается, что критика высоко оценивает иллюстрации к книге, будучи отрицательного мнения о самом произведении.

В 1840 г. вышла в свет нашумевшая в свое время книга Мятлева «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею». Книга была иллюстрирована В. Тиммом. В рисунках молодой художник развернул целую серию эпизодов, основной героиней которых является самодурша, сентиментальная крепостница. Реалистическая тенденция тиммовских иллюстраций и обусловила высокую оценку книги Белинским: «... она заслуживает величайшего внимания и самых лестных похвал по своим политипажным картинкам и виньеткам.., изобретенным и выполненным превосходно» [3].

Началом, объединяющим иллюстратора и критика Белинского была общность в понимании социальной действительности, в отношении к ней. Характерны в этом отношении рисунки А. Агина к «Мертвым душам».

---

[1] «Отечественные записки», 1845, т. XXXIX, отд. VI, стр. 19.
[2] Там же, стр. 20.
[3] «Отечественные записки», 1841, т. XVI, отд. VI, стр. 4.

В своем альбоме Агин представил «Мертвые души» величайшей сатирой на помещичье-самодержавную Русь. Он в иллюстрациях отразил ту же разночинно-демократическую точку зрения, что и Белинский в литературно-критических статьях. Не удивительно, что либерально настроенный Валериан Майков, требовавший «объективного» изображения жизни, приветствуя в целом агинские иллюстрации, как на существенный недочет, указывает на подчеркнуто сатирическое толкование художником образов «Мертвых душ». Он рекомендует иллюстратору в качестве объекта изображения взять факты, в социальном смысле не имеющие никакого значения, как например, сад Плюшкина, двух баб, которые в пруду ловят рыбу (гл. о Манилове), исходя из того, что это материал более удобный для графического изображения.

Графика становится как бы составной частью художественной литературы. И передовые писатели, и художники-иллюстраторы стремятся широко популяризировать прогрессивные идеи, как можно более усилить их воздействие на демократического читателя.

Некрасов в 1845 г. об этом писал: «... чего один не подметит в живом слове, то другой подскажет карандашом, в верном образе; такая книга («Физиология Петербурга».— *Д. Ч.*) не может обойтись без иллюстраций: она необходимо должна являться в лицах» [1].

VI

Говоря о литературе конца 30-х—начала 40-х годов XIX в., ее характерных чертах, нельзя не учитывать тех процессов и явлений, которые в это время происходили в научной, философской и социально-политической мысли, так как «всякая идеология развивается в связи со всей совокупностью существующих представлений...» [2] К тому же связь передовой литературы с наукой, философией, социологией в России 40-х годов XIX в. в силу специфических исторических условий была особенно тесной и непосредственной.

[1] Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. IX, стр. 143.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 21, Госполитиздат, М., 1961, стр. 313.

Наиболее характерной чертой науки этого времени был решительный поворот ее от крайней отвлеченности, схоластики к изучению реальной действительности. Одним из главнейших средств познания становится опыт. Гениальный русский математик Н. И. Лобачевский в своем исследовании «Новые начала геометрии с полной теорией параллельных» (1835—1838) доказывает, что только опыт, практика являются основой математики. «Напрасные старания со времен Эвклида, в продолжение двух тысяч лет, заставили меня подозревать,—говорит Лобачевский,—что в самых понятиях еще не заключается той истины, которую хотели доказывать и которую проверить, подобно другим физическим законам, могут лишь опыты, каковы, например, астрономические наблюдения» [1].

Одна за другой выходят работы по анатомии, физиологии. В 1836 г. А. М. Филомафитский выпускает первый том работы «Физиология, изданная для руководства своих слушателей», в которой утверждает, что естественные науки требуют «доказательств положительных и с опытом согласных» [2].

В периодических изданиях 40-х годов печатаются научные статьи по анатомии, физиологии, астрономии и т. д. Белинский видел в этом типичное явление культурной жизни эпохи. «В последнее время,—писал он,—много стало появляться книг, брошюр и статей по специальным предметам. Конечно, истинно хороших между ними еще мало, но все они важны как свидетельство дельного направления литературы» [3].

Виднейшие прогрессивные общественные деятели изучаемой эпохи развитие естествознания рассматривают как базу для дальнейшего развития гуманитарных наук и в первую очередь философских [4].

Интерес к изучению реальной действительности, к естествознанию охватил широкий круг передовой русской интеллигенции. Автор «Былого и дум», вспоминая

---

[1] Н. И. Лобачевский, Полн. собр. соч., т. II, Гос. изд-во техн.-теоретич. лит-ры, М.—Л., 1949, стр. 147.

[2] А. М. Филомафитский, Физиология, изданная для руководства своих слушателей, т. I, М., 1836, стр. 16.

[3] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 48.

[4] См. Н. С. Кашкин, «Речь о задачах общественных наук» (Философские и общественно-политические произведения петрашевцев), Госполитиздат, 1953, стр. 653—660; В. А. Милютин, Избр. произведения, Госполитиздат, 1946, стр. 156.

увлечения университетской молодежи 40-х годов, пишет: «Философское направление студентов я мог видеть ближе. Весь курс 1845 года ходил я на лекции сравнительной анатомии. В аудитории и в анатомическом театре я познакомился с новым поколением юношей. Направление занимавшихся было совершенно реалистическое, т. е. положительно научное» [1].

Резкий поворот совершается и в передовой русской философии: она делает решительный шаг в сторону материалистического миропонимания. Знаменательно, что в начале 40-х годов Белинский порывает с идеалистическим учением Гегеля и утверждается на позициях материализма. Герцен пишет «Письма об изучении природы», которые сыграли огромную роль в развитии материалистической философии в России.

Познание реальной действительности, проникновение в сущность вещей становится главным направлением всей передовой русской мысли.

Этот же процесс происходит и в русской литературе, в которой утверждается критический реализм как магистральная линия развития.

Гоголь, чье творчество явилось одной из важнейших литературных предпосылок реализма 40-х годов, в статье «Петербургская сцена в 1835—36 гг.», отмечая, что современная драма и театр не удовлетворяют потребностей русского общества, ставит перед театром и драматургией задачу «вывести законы действий (драматических.— *Д. Ч.*) из нашего же общества.— Чтобы заметить общие элементы нашего общества, двигающие его пружины, для этого нужно быть великому таланту» [2].

Как видим, Гоголь утверждает, что литература должна стремиться к познанию пружин, двигающих общество, т. е., говоря современным языком, социальных закономерностей его развития. И это не случайная обмолвка писателя. Эта задача была поставлена перед русской литературой конца 30-х и 40-х годов общим ходом социального сознания названной эпохи. В «Авторской исповеди» (1847) Гоголь, характеризуя изменения в общественном сознании, писал: «Я заметил вообще некоторую перемену в

---

[1] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. IX, стр. 205.
[2] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 555 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

мыслях и умах. Всяк глядел на вещи взглядом более философическим, чем когда-либо прежде, во всякой вещи хотел увидеть ее глубокий смысл и сильнейшее значение,—движение, вообще показывающее большой шаг общества вперед» [1].

И тут Гоголь был глубоко прав. Именно в 40-е годы в русском мыслящем обществе закладываются основы материалистического мировоззрения, которое одно только и могло дать ответ на жгучие вопросы современности.

Глубокое познание действительности, проникновение в сущность общественных закономерностей становится первоочередной задачей для передовых писателей 40-х годов. Начинающий Островский в незаконченной статье, посвященной роману Диккенса «Домби и сын», русский перевод которого появился в 1847—1848 гг. в журналах «Отечественные записки» и «Современник», писал, что самое главное для художника—«изучение своей народности, а воспроизведение ее в художественных формах—самое лучшее поприще для творческой деятельности» [2].

В размышлениях Нагибина—героя повести Салтыкова-Щедрина «Противоречия»—видно уже и понимание того, что решение поставленных общественной жизнью вопросов возможно только на основе материалистического мировоззрения. Нагибин утверждает: «Человек не один на земле; вне его существует другой, отличный от него мир, который он должен, однако ж, понять, как необходимое дополнение себе,—скажу более, без которого он сам себя понимать не может. И в этом-то усвоении человеком внешнего мира, в этом уяснении отношений своих к нему и состоит главная задача, весь смысл его жизни» [3].

Любопытно отметить, что такое материалистическое понимание отношения человека к действительности, к окружению рассматривается автором как явление конкретно-историческое, возникающее на определенной стадии развития общества. Далее мы читаем: «Задача огромная, и согласитесь, что человек-младенец не мог решить ее, потому что не было у него ни опытности, ни знания вещей, с которыми обращался...» [4]

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 451 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

[2] А. Н. Островский, Полн. собр. соч., т. XIII, стр. 137.

[3] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. I, 1941, стр. 92—93.

[4] Там же, стр. 93.

В 40-е годы стремление к материализму наметилось во всех областях познания, во всех сферах духовной деятельности. Спекулятивные, идеалистические системы решительно оттесняются на задний план.

Однако на первых порах исследование действительности носит преимущественно эмпирический, аналитический характер. Основное внимание уделяется изучению отдельных явлений или предметов, рассматриваемых статически, как нечто законченное и замкнутое в самом себе.

Такой характер познания был присущ домарксовскому материализму, передовой науке не только России, но и всего человечества этого времени. Только в 1845 году появляется одно из первых философских сочинений К. Маркса и Ф. Энгельса «Святое семейство», в котором наряду с разоблачением «младогегельянцев» много внимания уделяется критике механистического материализма и впервые соединяется материализм с диалектикой. Ф. Энгельс в своем классическом труде «Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии», вышедшем в 1888 г., так характеризовал эту переломную эпоху в развитии человеческого познания: «Старый метод исследования и мышления, который Гегель называет «метафизическим», который имел дело преимущественно с *предметами* как с чем-то законченным и неизменным и остатки которого до сих пор еще крепко сидят в головах, имел в свое время великое историческое оправдание. Надо было исследовать предметы, прежде чем можно было приступить к исследованию процессов. Надо сначала знать, что такое данный предмет, чтобы можно заняться теми изменениями, которые с ним происходят» [1].

Русская культура, ее научная, философская и художественная мысль, являясь частью мировой культуры, переживала аналогичный процесс.

Это прекрасно понимал В. Г. Белинский. В статье «Сочинения князя В. Ф. Одоевского» (1844) Белинский возражает В. Ф. Одоевскому, который в увлечении передовых ученых, философов и т. д. изучением отдельных частностей видел косность и разложение: «... скорее можно думать, что для естественных наук не настало еще время общих философских оснований именно по недостатку фактов, которые могут быть добыты только опытными

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 21, 1961, стр. 303.

наблюдениями, и что этот-то современный эмпиризм и должен со временем приуготовить философское развитие естественных наук. Тот же смысл имеет и эта дробность знаний... Но... в этом должно видеть только переходное, следовательно, временное состояние, перелом, а не коснение...»[1]

Герцен в «Капризах и раздумьях» также отмечает необходимость критическим, аналитическим взглядом оценить каждую вещь и явление. Свою мысль образно он выражает так: «Употребление микроскопа надобно ввести в нравственный мир...»[2]

Стремление века к познанию реальной действительности в конкретных ее проявлениях было осознано не только Белинским и Герценом, но и многими другими их современниками.

В цитировавшейся выше статье Галахова «Из записок человека», о которой так высоко отозвался Белинский, мы встречаем следующее любопытное высказывание: «... в современной науке высоко ценится сознание индивидуальных предметов: наблюдение заступило место выводов a priori, монографии выбили из моды системы и общие воззрения. Величайшее наслаждение мысли, если мы когда-нибудь его достигнем, будет состоять именно в совершенном знакомстве с натурой каждого существа в особенности, с индивидуальными свойствами предметов»[3].

Передовые люди 40-х годов, ратуя за эмпирическое изучение природы и жизни, вместе с тем понимали, что такое изучение—не самоцель, а предпосылка для нового, основанного на глубоком знании конкретной действительности синтетического восприятия окружающего[4]. Это утверждал и Белинский в упомянутой рецензии на сочинения В. Ф. Одоевского, об этом же говорит и Герцен, особенно в первой статье его труда «Дилетантизм в науке» и др. Герой повести Салтыкова-Щедрина «Противо-

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 317.

[2] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. II, стр. 77.

[3] «Отечественные записки», 1847, № 12, стр. 302.

[4] Конечно, среди деятелей 40-х годов, примыкавших к передовому лагерю, были и такие, которым эмпиризм, позитивизм представлялся единственно верным, законченным философским мировоззрением. К ним принадлежал, например, критик Валериан Майков. Однако их взгляды не определяли основного направления передовой философской и эстетической мысли 40-х годов.

речия»—Нагибин, выражая мысль автора, недостаток современных знаний видит в том, что они «ограничиваются только спекулятивными науками, так что человек, вместо того, чтобы изучать науку с начала, изучает ее с конца, а потом и жалуется, что ничего понять не может в этом вавилонском столпотворении» [1]. Значит, необходимо процесс познания начинать с изучения отдельной вещи, с анализа, а не с синтеза, но не забывать, что анализ является предуготовлением синтеза.

Заметим, что и Галахов указывает на необходимость эмпирического изучения частностей, рассматривая в целом процесс познания диалектически. Предвидя возражение, он спрашивает, может ли представлять интерес частное? И отвечает так: «Отчего же нет? В одном есть также откровение целого» [2].

Глубоко ошибаются те, кто, исходя из пропаганды Белинским, Герценом и другими передовыми мыслителями сороковых годов эмпирии, опыта, конкретного положительного знания, относят их к эмпирикам в смысле их философского мировоззрения.

Очевидно, что попытка Г. Клайна в статье «Философия», помещенной в словаре Харкинса, доказать, что «Белинский и Герцен не были, собственно говоря, материалистами в философии, но были эмпириками и позитивистами» [3], объясняется или незнанием дела, или сознательным стремлением извратить сущность вопроса.

В. И. Ленин так определил значение эмпирического познания в развитии материализма: «Чтобы понять, нужно эмпирически начать понимание, изучение, от эмпирии подниматься к общему» [4]. Следует удивляться гениальной прозорливости русских мыслителей 40-х годов, которые уже тогда видели в эмпирии, опыте необходимые предпосылки философского материализма.

Герцен в «Письмах об изучении природы», высоко оцененных В. И. Лениным, так формулировал эту мысль: «Правильно развиваясь, эмпирия непременно должна

---

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. I, 1941, стр. 91.

[2] «Отечественные записки», 1847, т. 55, № 12, отд. 1, стр. 301.

[3] Dictionary of Russian Literature by William E. Harkins, New-York, 1956, стр. 243.

[4] В. И. Ленин, Философские тетради, Госполитиздат, 1947, стр. 178.

перейти в спекуляцию, и только то умозрение не будет пустым идеализмом, которое основано на опыте. Опыт есть хронологически первое в деле знания...»[1]

Однако и учитывая относительный переходной характер эмпирического этапа познания, и то, что образное познание, сравнительно с научным, синтетично по самой своей природе, все же нельзя забывать о том, что в 40-е годы эмпиризм, а вместе с ним и аналитичность наложили отпечаток на все виды логического и образного мышления. Этим обстоятельством объясняется и значительное продвижение вперед реалистического искусства, по пути сближения его с жизнью, и некоторое отступление, утеря им художественных достижений прошлого. Писатели натуральной школы не создали ничего равного «Евгению Онегину», «Горю от ума», «Мертвым душам» по масштабу обобщения, по художественному совершенству. Критиками революционно-демократического лагеря было отмечено это отставание, и все же они высоко ценили литературу 40-х годов, видели ее огромную прогрессивную роль в общем процессе художественного развития.

Эмпиризм, аналитичность сказываются на всех сторонах литературной жизни эпохи.

Характерным явлением времени было возникновение и широкое развитие физиологических очерков. Белинский в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» писал: «... недавно получили в литературе право гражданства так называемые физиологии, характеристические очерки разных сторон общественного быта»[2]. По сведениям А. Г. Цейтлина, с 1839 по 1848 год «вышло в свет не менее 700 физиологических очерков»[3]. Авторы очерков обильно уснащают их цифрами, этнографическими, экономическими, статистическими данными и пр.

Вот, например, отрывок из очерка И. Т. Кокарева «Москва и москвичи»: «Обратимся к подробностям, к цифрам. Подробное исчисление всех предметов торговли и промышленности, привозимых в Москву было бы

---

[1] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. III, стр. 97—98.

[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 316.

[3] См. Н. С. Авилова, Материалы по лексике и фразеологии физиологического очерка 40-х гг. XIX века.— В сб.: «Материалы и исследования по истории русского литературного языка», т. IV, Изд-во АН СССР, М., 1957, стр. 120.

чрезвычайно любопытно; но, к сожалению, у нас есть еще немало людей, которые пугаются длинного ряда цифр и бегут при одном слове «статистика». Постараемся сделать нашу таблицу как можно меньше, не опуская, однако, из вида ничего важного» [1]. Далее приводятся таблицы товаров, ввозимых в Москву, предметов хозяйственного обихода и пр. Перед нами беллетризированная статистика. Любопытно, что автор сам подчеркивает новизну такого подхода к литературному произведению и вместе с тем его необходимость и полезность. Приведенной выше цитате Кокарев предпослал следующие слова из «Евгения Онегина»:

Все, чем для прихоти обильной
Торгует Лондон щепетильный,
И по балтическим волнам
За лес и сало возит к нам...

Включение пушкинского текста в очерк подчеркивает генетическую преемственность литературы 40-х годов с творчеством Пушкина. То, что в творчестве основоположника русского реализма было в зародыше, являлось симптомом будущего, здесь получило полное развитие.

Физиологический очерк вообще и очерк Кокарева в особенности, благодаря стремлению его автора к поистине научной тщательности в описании быта и жизни определенных общественных прослоек, сделался ценным источником сведений об изображаемой эпохе. Так, например, очерки Кокарева послужили ценным фактическим материалом для авторов «Истории Москвы», издаваемой Академией наук СССР [2].

Но нужно отметить, что очерки Кокарева—это не этнографически-статистические справочники, а художественные произведения, в центре которых люди, их личные судьбы, переживания и т. д. В них талантливо сочеталась острая наблюдательность автора в описании всевозможных реалий с умением верно очертить социальные типы, с глубоко эмоциональным отношением к изображаемому. И. С. Тургенев так характеризовал писательское дарование Кокарева: «Услышал о смерти Кокарева—я прочел «Саввушку»—и искренне пожалел о смерти автора. Много в нем было простоты и теплоты—и при всей наблю-

---

[1] И. Т. Кокарев, Соч., Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 127.
[2] См. «История Москвы в шести томах», т. III, Изд-во АН СССР, М., 1954, стр. 258, 262, 266 и др.

дательности—какой-то детски наивный и ясный взгляд на вещи. Жаль его!» [1]

По словам Бонч-Бруевича, В. И. Ленин ценил Кокарева как писателя и одновременно подчеркивал большое познавательное значение его творчества. По поводу «Савушки» Ленин говорил: «Это такая прелестная повесть! У него есть и другие, не сильные, но все-таки интересные бытовые рассказы. Вот таких писателей мы должны вытаскивать из забвения, собирать их произведения и обязательно публиковать отдельными томиками. Ведь это документы той эпохи, а писатели-народники, надо отдать им справедливость, умели собирать большой материал. Они не сидели по домам, а шли в низы, изучали жизнь рабочих, крестьян, ремесленников и очень хорошо, подробно записывали их язык, условия быта» [2]. В приведенных словах Ленина, кроме характеристики произведений Кокарева, дается общая высокая оценка физиологических очерков, рассказов забытых писателей 40-х годов, оценка, которую косвенно подтверждает наличие в библиотеке В. И. Ленина издания Башуцкого «Наши, списанные с натуры русскими», о чем уже говорилось выше.

Художественное освоение отдельных сторон действительности являлось основным пафосом реалистической литературы 40-х годов, определившим до какой-то степени и преобладающие жанры, и особенности художественной манеры, стиля словесного искусства этих лет.

Еще в 30-х годах Белинский связывал развитие прозаических жанров, особенно повести, с основной задачей прогрессивной русской литературы — задачей познания мира в его конкретных, частных проявлениях: «Жизнь наша, современная, слишком разнообразна, многосложна, дробна: мы хотим, чтобы она отражалась в поэзии, как в граненом, угловатом хрустале, миллионы раз повторенная во всех возможных образах, и требуем повести... Краткая и быстрая, легкая и глубокая вместе, она перелетает с предмета на предмет, дробит жизнь по мелочи и вырывает листки из великой книги этой жизни» [3].

Даже Некрасов, виднейший поэт эпохи, также считал, что проза в большей степени отвечает требованиям вре-

---

[1] «Вопросы литературы», 1957, № 2, стр. 183.

[2] В. Бонч-Бруевич, Ленин о книгах и писателях.— «Литературная газета», 1955, 21 апреля.

[3] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, стр. 271—272.

мени, чем стихи. В статье «Русские второстепенные поэты» (1849) он писал: «...проза, более доступная по форме, представляет более простора его (автора.— *Д. Ч.)* уму, взгляду на вещи и наблюдательности...» [1]

Сам Некрасов в 40-е годы пишет целый ряд прозаических произведений. Хотя он весьма отрицательно отзывался о художественных достоинствах своей прозы [2], исключив из опалы только «Петербургские углы», напечатанные в «Физиологии Петербурга», и «Тонкого человека» (начало романа напечатано в «Современнике»), мы не можем не учитывать его собственного свидетельства в автобиографии («Поворот к правде, явившийся отчасти от писанья прозой...» [3]) о том, что с прозой связан резкий поворот писателя к действительности.

Исходя из задачи конкретного изучения отдельных сторон действительности, накопления жизненного материала, Белинский рекомендует развивать жанр путешествий (в предисловии к «Физиологии Петербурга»), а также мемуаров, «в которых,— пишет критик в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года»,— такую важную роль играют очерки характеров и лиц» [4].

Хотя господство прозы и было фактом неоспоримым, обусловленным временем, однако нельзя игнорировать и поэзию 40-х годов. Не говоря уже о начале поэтической деятельности Некрасова, нельзя забывать, что в это время появляется ряд весьма характерных для эпохи поэтов: Огарев, Плещеев, А. Майков, А. Григорьев и др.; создает ряд стихотворных произведений, характерных для эстетики натуральной школы, Тургенев.

Но замечательно, что стихотворения и поэмы этих лет своей тематикой, особенностями художественной манеры во многом приближаются к прозе, «прозаизируются». Здесь, как и в физиологическом очерке, рассказе, повести, много внимания уделяется изображению отдельных сторон быта, деталям повседневности и т. д. Белинский по поводу поэм Тургенева «Параша» (1843) и «Помещик» (1847) писал: «Первая из них — «Параша», была замечена публикою при ее появлении, по бойкому

---

[1] Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. IX, стр. 191.
[2] Литературное наследство. Н. А. Некрасов, 49-50, Изд-во АН СССР, М., 1946, стр. 153.
[3] Там же.
[4] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 316.

стиху, веселой иронии, верным картинам русской природы, а главное — по удачным физиологическим очеркам помещичьего быта в подробностях... Наконец г. Тургенев написал стихотворный рассказ — «Помещик»,— не поэму, а физиологический очерк помещичьего быта, шутку, если хотите, но эта шутка как-то вышла далеко лучше всех поэм автора» [1]. Поэма Огарева «Деревня» (1847) фактически является повестью в стихах, на что указал сам автор, дав ей подзаголовок «повесть». Вот, например, пейзажная зарисовка, представляющая собой штрих из физиологического очерка о деревне:

Убогих изб вдоль косогора,
Соломой крытых и кривых,
Тянулся ряд—и никаких
Не представлял отрад для взора [2].

Характерной для физиологического очерка является и сознательная депоэтизация автором дворянского гнезда и его обитателей:

Вот здесь отцовский кабинет,
Где деда жирного портрет
В прическе пудренной и гладкой... [3]

Некоторые стихотворения Огарева представляют собой как бы физиологические очерки в миниатюре. Вспомним хотя бы такую картину крестьянской жизни из упоминавшегося уже послания «(Е. Ф.) Коршу»:

Я помню смрад курной избы,
Нечистой, крошечной и темной,
И жили там мои рабы.
Стоял мужик пугливо томный,
Возилась баба у печи
И ставила пустые щи.
Ребенок в масленой шубенке,
Крича, жевал ломоть сухой,
Спала свинья близ коровенки,
Окружена своей семьей,
Стуча в окно порой обычной,
На барщину десятский звал,
Спине послушной и привычной
Без нужды розгой угрожал [4].

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 344—345.
[2] Н. П. Огарев, Избр. произведения в двух томах, т. II, стр. 89.
[3] Там же, стр. 90.
[4] Н. П. Огарев, Избр. произведения в двух томах, т. I, стр. 290.

Как видим, стихотворные жанры также захлестываются прозой жизни и по своему характеру близки к физиологическим очеркам, с типичными для них деталями и подробностями.

Одной из наиболее существенных особенностей беллетристики натуральной школы, связанной с общим аналитическим характером познания 40-х годов, является стремление к обрисовке социальных, профессиональных типов.

И. И. Панаев писал: «Мы все теперь пишем типы и считаем себя типическими писателями» [1].

«Москвитянин» видит в этом недостаток натуральной школы: «...он (писатель натуральной школы.— *Д. Ч.*) не допускает глубоко постигнутых и резко отмеченных личностей; личностей в том смысле мы вовсе не находим; это все типы...» [2]

Замечания эти основательны: именно в создании, открытии различных типов выразилось основное достижение реализма 40-х годов.

Образ-тип отражает в себе такие черты сознания, нравы, привычки и представления, какие были порождены общими условиями жизни и быта социальной, профессиональной или какой-либо иной общности людей, в силу чего эти черты предстают как групповые, свойственные целому коллективу.

Особенно показательны с этой точки зрения изменения в области языка художественного произведения — первоэлемента словесного искусства. Писатели натуральной школы широко вводят в литературу социально дифференцированную, профессиональную, жаргонную речь.

Сравнивая художественный язык Пушкина с языком писателей натуральной школы, академик Виноградов отмечает, что «...стиль Пушкина в основном не выходит далеко за границы устанавливающейся национальной нормы литературно-языкового выражения. Он чуждается экзотики народно-областных выражений, почти не пользуется разговорными арготизмами... В стиле Пушкина очень ограничено применение элементов профессиональных и сословных диалектов города...» [3]

---

[1] «Рассказы без начала и без конца».— «Литературная газета», 1844, № 1.

[2] «Москвитянин», 1847, ч. II, стр. 199.

[3] В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, Гослитиздат, М., 1959, стр. 476.

Проникновение в художественную литературу стилей народно-разговорной речи происходит, по наблюдению В. В. Виноградова, в творчестве писателей натуральной школы и «тесно связано с созданием национально-типических образов персонажей из разной социальной среды»[1].

С преобладанием в литературе образов-типов связана и сила реализма 40-х годов, проявившаяся в глубоком проникновении его в зависимость человеческой личности от условий ее социальной жизни, и слабость — выражавшаяся в некоторой изолированности образов-типов, их замкнутости, статичности, сравнительно малом внимании к сугубо индивидуальным чертам и душевным переживаниям героев.

Это справедливо отмечает Ю. Л. Лотман в статье «К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин»: «Следует отметить и то, что именно ранняя стадия в развитии русского реализма XIX века — 40-е годы — связана была с стремлением подчеркнуть фатальную зависимость героя от среды. Вопрос о сложной диалектике этих взаимоотношений, о переходе героя с одних позиций на другие возник в литературе лишь во вторую половину XIX века»[2].

Белинский, говоря о том, что самым главным и ценным в литературе было «воспроизведение действительности во всей ее истине», заявлял: «Тут все дело в *типах*, а *идеал* тут понимается не как украшение (следовательно, ложь), а как отношения, в которые автор ставит друг к другу созданные им типы, сообразно с мыслью, которую он хочет развить своим произведением»[3]. Нельзя не заметить тут некоторого противоречия: с одной стороны — образы-типы, отражавшие реальные явления и факты жизни, с другой — отношения между типами, которые во многом были не столько отражением реальных отношений в самой действительности, сколько понимания этих отношений автором. Дальнейшее развитие реализма должно идти по направлению обнаружения взаимосвязей отдельных фактов и явлений в самых этих фактах и явлениях.

[1] В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, стр. 477 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

[2] «А. С. Пушкин. Исследования и материалы», т. III, Изд-во АН СССР, М.— Л., 1960, стр. 151.

[3] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 294—295.

Аналогичный процесс происходит и в научно-философской мысли этого времени. Энгельс в своем труде «Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии» указывает на то, что в социологии, философии, науке этого периода «место действительной связи, которую следует обнаруживать в событиях, занимала связь измышленная...» [1]

Конечно, нельзя не учитывать относительности этого явления. «Чистых» явлений ни в природе, ни в обществе *нет* и быть не может,— указывает Ленин,— об этом учит именно диалектика Маркса, показывающая нам, что самое понятие чистоты есть некоторая узость, однобокость человеческого познания, не охватывающего предмет до конца во всей его сложности» [2]. На любой стадии развития какого угодно явления наличествуют черты, признаки, элементы и прошлого и будущего, но это не должно помешать исследователю установить то характерное, типичное, что отличает данный момент в развитии явления от предшествующего и последующего.

Вот поэтому, учитывая и констатируя в литературе 40-х годов наличие отдельных признаков, характерных для литературы последующей эпохи (взаимосвязи, моменты психологической углубленности образа, взаимопереходы и другие случаи отражения жизненной диалектики), нельзя игнорировать и того, что в 40-е годы XIX века характерной чертой познания были анализ и эмпирия, наложившие свой отпечаток и на художественное мышление.

Пафос анализа настолько соответствовал духу времени, что до известной степени определил подход к явлениям искусства и литературы даже таких мыслителей, как А. И. Герцен и В. Г. Белинский.

Основную ценность лучшего художественного произведения Герцена «Кто виноват?» Белинский видел в мастерских очерках, явившихся результатом наблюдения над жизнью. «Мы сказали выше,— пишет критик,— что роман этот — ряд биографий, связанных между собой одною мыслию, но бесконечно разнообразных, глубоко правдивых и богатых философским значением. Здесь автор вполне в своей сфере. Что лучшего в той самой

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 21, 1961, стр. 305.
[2] В. И. Ленин, Соч., т. 21, стр. 210.

части романа, которая вся посвящена трагической любви Бельтова и Круциферской, как не биография почтеннейшего Карпа Кондратьевича, бойкой супруги его Марьи Степановны и бедной дочери их Варвары Карповны, по-домашнему Вавы,— биография, вошедшая сюда эпизодом? Когда интересны в романе Круциферский и Любонька? — Тогда, когда они живут в доме Негровых и страдают от всего их окружающего» [1]. Что же касается основной мысли романа, то о ней Белинский писал: «Но мы должны признаться, что эта-то мысль всего менее и интересует нас в романе, так же, как Бельтов, герой романа, кажется нам самым неудачным лицом во всем романе» [2]. Любопытно, что и сам Герцен видит основное достоинство романа в изображении отдельных лиц, биографий отдельных героев. «...Меня,— пишет Герцен,— ужасно занимают биографии всех встречающихся мне лиц... Если бы можно было, я составил бы биографический словарь, по азбучному порядку, всех, например, бреющих бороду, сначала; для краткости можно бы выпустить жизнеописания ученых, литераторов, художников, отличившихся воинов, государственных людей, вообще людей, занятых общими интересами: их жизнь однообразна, скучна; успехи, таланты, гонения, рукоплескания, кабинетная жизнь или жизнь вне дома, смерть на полдороге, бедность в старости,— ничего своего, а все принадлежащее эпохе. Вот поэтому-то я нисколько не избегаю биографических отступлений: они раскрывают всю роскошь мироздания. Желающий может пропускать эти эпизоды, но с тем вместе он пропустит и повесть» [3]. Как утверждал сам Герцен, роман был для него лишь «рамой для разных скицов и кроки» [4].

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 325—326.

[2] Там же, стр. 320. Нельзя согласиться с мнением Г. Н. Поспелова, который в «Истории русской литературы XIX века» (т. II, Изд-во Московского университета, 1962, стр. 60) дает такую характеристику Бельтову: «Он приходит к идеям философского материализма, подрывающим всю систему господствующей идеологии...» К этому нет данных в произведении. Вспомним, кстати, что и ярчайший поборник материализма — Белинский считал героя романа «Кто виноват?» самым неудачным лицом, и Добролюбов относил Бельтова к одной группе с Обломовым (см. «Что такое обломовщина?»).

[3] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. IV, стр. 87.

[4] Там же, т. XXII, стр. 240 (schizzo *(итал.)* буквально — брызги; croquis *(франц.)* — первый набросок рисунка, повести).

И Белинский, и Герцен основную ценность романа видят в изображении отдельных типов, их жизни. «Вообще,— пишет Белинский,— «Кто виноват?», собственно, не роман, а ряд биографий, мастерски написанных и ловко связанных внешним образом в одно целое именно той мыслью, которой автору не удалось развить поэтически» [1].

Из слов Белинского следует, что между идейным и эстетическим смыслом отдельных образов и основной мыслью, интригой романа не существует полного единства.

Основное идейное содержание нарисованных в романе образов сводится к мысли, что поместно-крепостнические условия жизни извращают в людях лучшие их, подлинно человеческие качества. Основная же причина конфликта, страданий Любоньки, Круциферского и Бельтова не имеет ничего общего с идеей романа. Белинский причину их жизненной трагедии выразил следующими словами доктора Крупова, являющегося в данном случае рупором идей самого автора: «Не пара тебе эта невеста, уже что хочешь,— эти глаза, этот цвет лица, этот трепет, который иногда пробегает по ее лицу,— *она тигренок*, который еще *не знает своей силы;* а ты, да что ты? Ты невеста; ты, братец, немка...» «В этих словах,—говорит Белинский,— лежит завязка романа...» [2] Как видим, причина разыгравшейся трагедии заключена в личных индивидуальных качествах главных героев. Об этом говорится в ряде мест романа. В отличие от Круциферского и всего его окружения Бельтов — «лицо совсем иного закала, лицо чрезвычайно деятельное внутри, раскрытое всем современным вопросам, энциклопедическое, одаренное смелым и резким мышлением» [3]. Как личность, в силу своих индивидуальных, природных качеств, Бельтов мог быть и таким. Но совершенно очевидно, что в то время, когда, по выражению Ленина, начался процесс вытеснения разночинцами дворян из освободительного движения, указанные качества в большей мере типичны были для героя из разночинно-демократической среды, представленной образом Круциферского, чем для представителя богатого поместного дворянства, каким являл-

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 322—323.
[2] Там же, стр. 320.
[3] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. IV, стр. 158.

ся Бельтов, тем более если учесть его тепличное, оторванное от жизни воспитание.

Белинский видел, что основы художественного единства этого произведения заключаются не в любви Круциферской и Бельтова. Он писал: «Но в этих биографиях есть и внутренняя связь, хотя и без всякого отношения к трагической любви Бельтова и Круциферской» [1]. Дальнейший шаг, ближайшая перспектива реалистического метода в то время в том и заключалась, чтобы из художественного познания отдельных предметов и событий вывести их связи, взаимопереходы, чтобы вот такие реальные связи и отношения положить в основу сюжета. А пока что достижения художественного познания заключаются в основном в создании образов-типов, верном воспроизведении отдельных жизненных сцен и ситуаций.

Не случайно и то внимание, которое уделял Белинский изображению деталей, частностей, эпизодических лиц, различных реалий обстановки, быта в литературном произведении. Так, в повести Соллогуба «Тарантас» критик восхищается описанием тех вещей, которыми был загружен тарантас, и добавляет: «...талант автора неподражаем в отношении всех этих подробностей» [2]. «Описание жилища, или, лучше сказать, логовища, в котором помещается станционный смотритель и в котором так верно, как в зеркале, отражаются его дух, понятия и наклонности,— это описание — верх мастерства, и хотя некоторые нравоописательные романисты, они же и критики, объявили, ради весьма понятных причин, что граф Соллогуб пишет в поверхностном роде,— однако для нас одна страница в «Тарантасе», которая знакомит читателя с покоями станционного смотрителя, в тысячу раз лучше всех нравоописательных и нравственно-сатирических романов. Превосходен также этот вскользь, но верно обрисованный майор, который, в ожидании лошадей, всем говорил «ты» [3].

Ту же наблюдательность в описании подробностей подчеркивает Белинский и в рецензии на «Петербургские вершины» Буткова и др.

Конечно, у разных художников это стремление к дроблению жизни, к тщательному анализу фактов, изучению подробностей проявляется в разной степени — у одних

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 323.
[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 95.
[3] Там же, стр. 100.

резко, у других менее заметно,— но чувствуется оно везде. Перед нами не случайное явление, а определенная историко-литературная закономерность, наблюдающаяся и в других областях искусства 40-х годов.

Как на характерный пример в области музыки можно указать на творчество Даргомыжского, которое было тесно связано «с новыми течениями русской литературы и изобразительного искусства 40-х годов» [1]. Вот как характеризует современный исследователь главные тенденции творчества Даргомыжского в целом: «Подходя к явлениям реальной действительности как аналитик, ...он стремится прежде всего *к многообразию оттенков и яркой характеристичности деталей*. Основной принцип своего творчества Даргомыжский выразил в известных словах: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды». Правда художественного изображения заключалась для него в прямом и непосредственном соответствии всем подробностям изображаемого объекта» [2].

Автор создает в музыке ряд конкретных социальных типов, рисует типические жанровые картинки («Мельник», «Титулярный советник», «Червяк» и др.).

В области живописи типичным в этом отношении было творчество Венецианова и в особенности его учеников. Т. В. Алексеева, исследователь венециановских традиций в русской живописи, так характеризует главные черты художественной манеры этой школы: «Искусство венециановцев отображало отдельные сцены реальной жизни и носило в целом жанровый характер. Следуя венециановскому методу, ученики обращались к конкретным явлениям повседневной жизни и не брались за сложные сюжеты... Восставая против отвлеченности и условности этих все более окостеневавших художественных принципов, так же как несколько позже и против выспренней идеализации романтизма — в той его форме, какую он получил в академическом направлении,— Венецианов противопоставлял всему этому неотступное и строгое изучение конкретной простой натуры. В произведениях этого художника, так же как и его учеников, жизнь не раскрывалась со всей ее разносторонностью, во всех противоречивых и сложных ее отношениях, как это будет

---

[1] Ю. Келдыш, История русской музыки, ч. I, Музгиз, М.— Л., 1948, стр. 437.

[2] Там же, стр. 439.

впоследствии. Венецианов затрагивал лишь темы и образы, которые выдвигались как существенные его временем. В своих небольших, свободных от надуманности картинах он и его ученики стремились показать поэтичность обыкновенной русской жизни, быт и привлекательные образы крестьян, простых людей. В их восприятии жизни была своя ограниченность, ограниченным являлся и сам реалистический метод художника. Но без того завоевания реальной повседневной жизни, которое принесло с собой их искусство, невозможно было бы и дальнейшее развитие бытовой живописи» [1]. Указывая на основное в живописи венециановцев, на интерес к вещи, на отсутствие больших обобщающих синтетических сюжетов, говоря об ограниченности их реализма, автор исследования верно отмечает необходимость этого этапа, подготовившего дальнейшее развитие живописи по пути реализма, ту почву, «на которой складывалось творчество Федотова» [2].

Конечно, и в творчестве венециановцев встречаемся с сюжетами, выходящими за круг типичных для этой школы жанровых зарисовок и портретов представителей различных общественных прослоек — ремесленников, извозчиков, дворников, крестьян и т. д.

Опираясь на достижения венециановцев, П. А. Федотов в значительной степени преодолевает их ограниченность. Но и в его творчестве огромную роль играет деталь, бытовая подробность, выхваченные из самой гущи жизни, правдиво воссозданные портреты различных социальных типов.

Тщательное исследование жизни общественных групп, этнографических подробностей их быта настолько увлекло отдельных писателей, что нередко приобретало в их творчестве самодовлеющее значение. Скрупулезное описание всей этой «тины мелочей» часто принималось за основное качество, характеризующее и определяющее самую суть новой литературной школы.

Но если сам по себе указанный признак принять за основной и исходный критерий при определении отношения того или иного писателя к натуральной школе, то в результате к ней будут причислены такие писатели, ко-

---

[1] Т. В. Алексеева, Художники школы Венецианова, «Искусство», 1958, стр. 133.

[2] Там же, стр. 85.

торые в действительности были ее лютыми врагами. Достаточно вспомнить Ф. Булгарина с его «Иваном Выжигиным», «Бедным Макаром», физиологическим очерком «Салопница» и др., где немало внимания уделено описанию быта, облика героя и пр. На этом основании некоторые из литераторов 40-х годов считали Фаддея Булгарина родоначальником натуральной школы. В рецензии Масальского на «Воспоминания» Булгарина читаем: «Он (Булгарин) перенес в словесность все стихии и всю микрологию обыкновенного быта, со всеми разветвлениями (ramifictation) людских страстей и пронырств; провел нас и по темным закоулкам общества — и нигде перо его не грязнится. Если это значительное расширение нашей словесной области... хотят назвать *школою*, и, пожалуй, *натуральною*, то основатель и глава ее — *не* Гоголь, как баснословят ныне, а *Булгарин!*»[1]. О том же писал и Шевырев: «Что же касается до худшей стороны иных писателей этой школы, до излишней наклонности их изображать действительность русской жизни черными красками,— то в этом отношении автор *Ивана Выжигина* из отца крестного, давшего ложное название школе, может быть скорее переименован в отца родного, как я докажу это непременно особою статьею»[2].

Произошло это в значительной степени потому, что и Масальский, и Шевырев жанрово-описательный момент считали основным, определяющим признаком эстетики натуральной школы.

Но при таком подходе исчезает, делается аморфным, расплывчатым представление о натуральной школе как о новом литературном направлении с четкой идейно-эстетической программой.

Действительно, представители нового направления русской литературы 40-х годов XIX в. проявляли особый интерес к жанровым описаниям, к деталям быта и т. д. В. Г. Белинский не раз по этому признаку объединял в одну группу целый ряд по существу разных писателей. Так, в статье «Ответ Москвитянину» к натуральной школе отнесены Луганский (Даль), автор «Тарантаса» — Соллогуб, автор «Кто виноват?» — Герцен, автор «Бедных людей» — Достоевский, автор «Обыкновенной исто-

---

[1] «Сын Отечества», 1847, кн. 4, отд. VI, стр. 12.

[2] «Москвитянин», 1848, № 4, отдел критики, стр. 105—106.

рии» — Гончаров, автор «Записок охотника» — Тургенев, автор «Последнего визита» — Кудрявцев. В другом месте Белинский о произведениях Вельтмана — «Карьера», «Приключения, почерпнутые из моря житейского» — говорит как о характерных для натуральной школы.

Закономерен вопрос: можно ли вообще говорить о натуральной школе как о каком-то определенном течении русской литературы?

Нам кажется, что для решения этого вопроса необходимо прежде всего преодолеть установившуюся традицию считать определяющим для натуральной школы жанрово-описательный момент безотносительно к его идейной и эстетической функции в каждом конкретном случае. Указанную особенность мы не можем и не должны игнорировать вообще, мы только должны помнить ее производный характер. Бытописание, изображение подробностей жизни и быта низших слоев общества только тогда может играть роль отличительного признака при определении принадлежности того или иного писателя к новому литературному направлению, когда будет вскрыта его генетическая зависимость от основных принципов эстетики натуральной школы.

Интерес к быту, детали в передовой литературе был органически связан с развитием и утверждением основ реалистической эстетики, с пониманием зависимости человеческой личности от условий жизни. Такой интерес органичен и необходим, он вытекает из основного идейно-эстетического кодекса натуральной школы, из стремления писателей восстановить картину повседневной жизни во всей ее истине.

Вот как об этом писал Герцен в «Капризах и раздумьях»: «...наука до тех пор не объяснит главнейших явлений всемирной жизни, пока не бросится в *мир подробностей*... Надобно рассмотреть нить за нитью паутину ежедневных отношений, которая опутывает самые сильные характеры, самые огненные энергии» [1]. Аналогическую мысль высказывает и Салтыков-Щедрин в повести «Противоречия»: «И никогда не узнаете человека ...пока не спуститесь в самую тесную сферу — на задний двор его жизни... Если... вы хотите знать жизнь во всех ее явлениях... в таком случае вы последуете за мной и с

---

[1] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. II, стр. 77.

любовью будете изучать мелкую, кропотливую жизнь этих выродившихся людей, и — кто знает? — может быть, из этого изучения что-нибудь да и выйдет!»[1].

Но эта же черта поэтики натуральной школы иногда использовалась для обоснования идей, враждебных эстетике натуральной школы. Так, например, довольно красочно и правдоподобно обрисовав внешний облик и быт различных категорий нищих, Булгарин утверждает, что к нищенству его героев привели не обстоятельства, не условия жизни, а их собственные порочные наклонности. «К среднему сословию нищих,— пишет Булгарин,— принадлежат настоящие калеки, старики, пьяницы и празднолюбцы средних лет, из простого звания, притворяющиеся хворыми и калеками, и собирающие подаяния якобы на погорелых; также бабы, проведшие цветущие лета в забвениях всех обязанностей...»[2] Здесь приемы натуральной школы понадобились автору для внешне правдоподобного изложения по существу ложной, реакционной идеи, для подделки под новую школу, использования ее популярности, ее авторитета.

Очевидна необходимость найти основное, определяющее, вскрыть ведущие тенденции изучаемого литературного явления, которыми, в конечном счете, и определяется эстетика натуральной школы. Исходя из понимания основного, можно осмыслить и производные признаки, их типичность для нового направления в литературе.

При решении этой проблемы следует исходить из ленинского определения основного звена общественно-политической борьбы 40-х годов: «Нельзя забывать, что в ту пору, когда писали просветители XVIII века (которых общепризнанное мнение относит к вожакам буржуазии), когда писали наши просветители от 40-х до 60-х годов, *все* общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом и его остатками»[3].

Под знаменем натуральной школы объединились писатели, объявившие борьбу крепостному праву и его пережиткам во всех областях социальной жизни страны. Отсюда глубокие гуманистические тенденции, внимание к демократическому герою, интерес к злободневнос-

---

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. I, 1941, стр. 94—95.
[2] Ф. Булгарин, Салопница, СПб., 1842, стр. 19—20.
[3] В. И. Ленин, Соч., т. 2, стр. 473.

ти и современности, резко критическая, разоблачительная направленность произведений нового литературного лагеря.

Внутри самой натуральной школы сложились два крыла писателей, противоречия между которыми в 40-е годы были еще не заметны. Одно — представленное Белинским, Герценом, Некрасовым, Салтыковым-Щедриным и в известной степени Достоевским, активным участником кружка Петрашевского. Их творчеству присуще не только отрицание крепостного права, но и пропаганда идей утопического социализма, революционная устремленность.

В творчестве этих писателей эстетические принципы натуральной школы проявились наиболее глубоко и всесторонне. В нем на первом плане социальная, групповая характеристика героев, что же касается индивидуально-психологической, то она оттеснена на задний план. И это вполне понятно: на ранней стадии развития материалистической концепции человека и общества сторонники этой концепции, для которых познание социальных законов являлось самым главным, основное внимание уделяли выяснению социальной сущности своих героев.

Но к натуральной школе относились и такие писатели, как Григорович, Тургенев, Гончаров, Гребенка, литературный критик В. Майков, которые хотя и не разделяли революционно-материалистических взглядов Герцена, Белинского, Некрасова, но были близки к ним своей ненавистью к крепостному праву, борьбой против всех его проявлений в общественной, культурной, государственной жизни страны. Григорович и Тургенев в своих произведениях 40-х годов с такой силой протеста вскрыли антинародность крепостничества, что в то время почти невозможно было увидеть принципиальную разницу в мировоззрении между ними и лагерем Белинского. В «Бурмистре», например, Тургенев совершенно в духе требований Белинского разоблачил азиатскую сущность дикого крепостника, прикрытую европейской внешностью. По цензурным условиям времени Тургенев не мог на полный голос говорить об ужасах крепостного порядка жизни, о тех бунтарских настроениях, какие нарастали в массе крепостного крестьянства. Известно, что им начаты были очерки «Русский немец и реформатор» и «Землеед», которые он не закончил потому, как писал сам Тур-

генев, что «знал, что никакая тогдашняя цензура их бы не пропустила» [1].

Повести Григоровича «Деревня», «Антон Горемыка» своей антикрепостнической направленностью также были близки взглядам Белинского, Герцена, Некрасова, Салтыкова-Щедрина.

Повесть «Антон Горемыка» заканчивалась изображением бунта закрепощенных рабов, восставших против ненавистного барства. Так как цензура не могла пропустить повесть с такой концовкой, цензор Никитенко сам написал последнюю ее главу, с какой повесть и была издана. И хотя Никитенко написал иную концовку, логика самого повествования подсказывала нечто противоположное концовке Никитенко. И это понимали передовые люди 40-х и 60-х годов. Анненков в своих воспоминаниях передал мнение Белинского о значении повестей Григоровича в общественной борьбе того времени: «Он (Белинский.— *Д. Ч.*) увидал в них начало эры талантливых разоблачений и ловкой проверки жизненных явлений из сельского нашего быта...» [2] Высокую оценку повести дал Герцен и другие представители лагеря революционной демократии.

Одним из самых замечательных антикрепостнических произведений реалистической литературы 40-х годов был «Сон Обломова» Гончарова. Опубликован «Сон Обломова» в 1849 г., работу над ним Гончаров начал еще в 1847 г., в период наивысшего расцвета натуральной школы и наибольшей близости к ней писателя. Трудно указать какое-либо другое произведение, в котором бы с такой художественной доказательностью было показано формирование человека его социальной средой. Писатель показывает, как крепостнические условия жизни и быта из человека с хорошими природными задатками лепят нравственного урода, калеку. Жертвой растлевающего воздействия крепостного права оказывается не только Обломов, но и его крепостной слуга Захар. Логикой самих вещей с неопровержимой силой показано, что Обломовка, являющаяся символом всего крепостнического уклада жизни, изжила себя. Слова Штольца: «Прощай, старая Обломовка... Ты отжила свой век!» — звучат как окончательный приговор истории.

---

[1] И. С. Тургенев, Собр. соч. в двенадцати томах, т. XII, стр. 443.

[2] П. В. Анненков, Литературные воспоминания, «Academia», Л., 1928, стр. 444—445.

Интересно, что хотя непримиримое отношение к крепостничеству и объединяло оба крыла натуральной школы в один лагерь, их произведения заметно разнились по художественной манере. Так, в творчестве Тургенева, Гончарова и других писателей, не разделявших революционно-материалистических убеждений Белинского, Герцена, Некрасова, меньше внимания уделено социально-групповой характеристике героев.

Но если именно сознательная борьба с крепостным правом являлась моментом, объединявшим писателей в натуральную школу, то как объяснить то, что Белинский к натуральной школе нередко относил Даля, графа Соллогуба и др., по своим идейным взглядам ничего общего не имевших с писателями, сознательно выступившими против крепостничества? Ведь Белинский даже Гоголя не относил к писателям натуральной школы. В целом ряде статей он пишет о Гоголе как о родоначальнике нового направления в литературе. Но вместе с тем указывает и на принципиальное отличие творчества автора «Мертвых душ» от произведений писателей натуральной школы, суть которого заключается в стихийном характере отрицания Гоголем сложившегося общественного уклада. В письме к Кавелину от 22 ноября 1847 г. Белинский заявляет: «Насчет вашего несогласия со мной касательно Гоголя и натуральной школы я вполне с Вами согласен, да и прежде думал таким же образом. Вы, юный друг мой, не поняли моей статьи, потому что не сообразили, *для кого и для чего* она написана. Дело в том, что писана она не для Вас, а для врагов Гоголя и натуральной школы, в защиту от их фискальных обвинений. Поэтому, я счел за нужное сделать уступки, на которые внутренно и не думал соглашаться, и кое-что изложил в таком виде, который мало имеет общего с моими убеждениями... Например, все, что вы говорите о различии натуральной школы от Гоголя, по-моему, совершенно справедливо; но сказать этого печатно я не решусь: это значило бы наводить волков на овчарню, вместо того, чтобы отводить их от нее. А они и так напали на след и только ждут, чтобы мы проговорились... Поверьте, что в моих глазах г. Самарин не лучше г. Булгарина, по его отношению к натуральной школе, а с этими господами надо быть осторожну» [1].

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, стр. 432—433.

Хотя в письме ясно не сказано, в чем именно видел великий критик это различие, однако, исходя из письма и других данных, сущность различия, как она представлялась Белинскому, определить можно. В письме говорится, что славянофилы и другие противники нового направления русской литературы «напали на след» и, чтобы сбить их с толку, Белинский вынужден был кое-что толковать в принципиально ином, не соответствующем действительности духе.

Основное отличие Гоголя от натуральной школы заключалось в отношении писателя к изображаемому. Критика писателями натуральной школы изображаемой действительности, т. е. самодержавно-крепостнического порядка жизни, была совершенно сознательной и позиция их — непримиримо враждебной.

Сознательная нетерпимость к самодержавно-крепостническому укладу была чужда Гоголю. Так, он допускал возможность нравственного возрождения крепостников. Однако творчество его объективно имело громадное прогрессивное значение и в этом отношении сближалось с точкой зрения революционных разночинцев, отражало действительные интересы и стремления народа. Эта внутренняя противоречивость, по мнению Белинского, и отличала творчество Гоголя от натуральной школы.

Гоголь стремился найти в русской жизни настоящего деятеля, который бы без революционных потрясений пробудил ото сна крепостную Россию. Наблюдательный художник, он внимательно присматривается к появляющимся в русском обществе новым социальным силам, в частности — к буржуазии. В. Ермилов считает характерной в этом отношении вторую часть «Мертвых душ»: «Уцелевшие от сожжения главы второй части «Мертвых душ» показывают, что Гоголь думал над тем, какие силы способны повести Россию вперед. Он пытался даже понять, нет ли чего-либо положительного в исторической миссии денежного человека; с этим связаны и слова о том, что страсть Чичикова к накоплению — «не от него», а от какой-то высшей силы,— попытка понять, не скрывается ли за «холодным существованием» Чичикова нечто, быть может, и полезное для родной страны. Гоголь хорошо понимал, что Чичиков — *сила:* недаром во второй части «Мертвых душ» Чичикову говорят, что он рожден быть «великим человеком». И Гоголь стремился понять сущность

этой силы. Отсюда же и наивная попытка «приручить» Чичиковых, уговорить их отказаться от наполеоновских спекуляций...» [1]

Нам думается, что поиски положительного деятеля, внимание к нарождающейся новой силе — буржуазии, ощутимо сказались и в первой части «Мертвых душ». В этом отношении особый интерес представляет образ Чичикова.

Почти все герои первого тома «Мертвых душ» лишены предыстории. Биографию же Чичикова, его прошлое автор излагает довольно обстоятельно, чем сразу выделяет этот образ из числа других. Перед нами новое явление общественной жизни, вызывающее к себе повышенный интерес. Автора занимает и происхождение героя, и становление его характера.

Мы узнаем о более чем скромном происхождении Чичикова («Родители были дворяне, но столбовые или личные — бог ведает» [2]), о безрадостно прошедшем детстве: «Маленькая горенка с маленькими окнами, не отворявшимися ни в зиму, ни в лето, отец, больной человек, в длинном сюртуке на мерлушках и в вязаных хлопанцах, надетых на босую ногу, беспрестанно вздыхавший, ходя по комнате, и плевавший в стоявшую в углу песочницу, вечное сиденье на лавке, с пером в руках, чернилами на пальцах и даже на губах, вечная пропись перед глазами: «Не лги, послушествуй старшим...» [3] Отец Чичикова, по всем данным — мелкий чиновник в отставке с весьма мизерным пенсионом. При расставании с сыном, уезжавшим в уездный город учиться, он дал ему всего лишь полтину меди. Как видим, Чичиков — выходец из иной социальной среды, чем Маниловы, Собакевичи и другие представители знаменитой галереи «Мертвых душ».

Он отличается от помещиков и чиновников, изображенных в первом томе «Мертвых душ», и складом своего характера. Это человек необычайной энергии, воли, целеустремленности, практической сметки, здравого смысла. Ему иногда доступны и человеческие чувства. Укажем, к примеру, на сочувственные размышления Чичикова о

---

[1] В. Ермилов, Н. В. Гоголь, изд. 2-е, «Советский писатель», М., 1953, стр. 407—408.

[2] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 224.

[3] Там же.

судьбах купленных им мертвых душ и беглых. Белинский в статье «Объяснение на объяснение» писал, что «здесь поэт явно отдал ему свои собственные благороднейшие и чистейшие слезы, незримые и неведомые миру, свой глубокий, исполненный грустною любовию юмор и заставил его (Чичикова.— *Д. Ч.*) высказать то, что должен был выговорить от своего лица»[1]. По мнению М. Б. Храпченко, «справедливость этого замечания была вполне оценена автором «Мертвых душ»; подготовляя поправки для нового издания поэмы-романа, писатель вслед за рассказом о размышлениях Чичикова набросал следующее добавление: «Но не мешает уведомить читателя, что это размечтался не Чичиков. Сюда несколько впутался сам автор и, как весьма часто случается, вовсе не кстати. Чичиков, напротив, думал вот что: Ну что, если бы эти мужики были, точно, живы. Безделица. Тогда можно навсегда остаться в деревне. При тысяче душ можно получить тысяч двадцать доходу»[2]. Но все-таки, почему Гоголь, даже понимая несоответствие этих мыслей и чувств сущности Чичикова, все же высказывает их его устами? Случайность ли это, или же тут отразились надежды Гоголя на то, что, несмотря на всю испорченность чичиковых, в них все же есть здоровое зерно, способное к развитию?

Нельзя не заметить, что и сам герой ощущает несоответствие подобных мыслей своей природе. Перед тем, как мысли его приняли необычный для него характер, «...какое-то странное, непонятное ему самому чувство овладело им»[3]. Поймав себя на несвойственных ему лирических раздумьях, Чичиков искренне удивляется: «Эхе, хе! двенадцать часов!» сказал наконец Чичиков, взглянув на часы. «Что ж я так закопался? Да еще пусть бы дело делал, а то, ни с того ни с другого, сначала загородил околесину, а потом задумался. Экой я дурак в самом деле!»[4] После этого трудно утверждать, что Гоголь по недоразумению заставил Чичикова высказываться в таком несвойственном для него духе.

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 427.

[2] М. Б. Храпченко, Творчество Гоголя, Изд-во АН СССР, М., 1954, стр. 408—409.

[3] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 135.

[4] Там же, стр. 139.

Д. Е. Тамарченко видит причину странных, гуманных излияний Чичикова в его восторженном, приподнятом душевном состоянии после удачной покупки, в сознании того, что «мертвые души» «принадлежат ему и одни списки этих мужиков помогут ему снова достигнуть богатства и довольства. А эта перспектива может превратить Чичикова даже в лирика» [1].

Такое объяснение можно было бы допустить, если бы в «Мертвых душах» это был единственный случай. Но в поэме мы встречаемся с рядом мест, обнаруживающих наличие в Чичикове каких-то положительных начал. Вспомним его рассуждения о балах, дамских нарядах и пр. «Чтоб вас черт побрал всех, кто выдумал эти балы!» — говорил он всердцах. «Ну, чему сдуру обрадовались? В губернии неурожаи, дороговизна, так вот они за балы! Эк штука: разрядились в бабьи тряпки! Невидаль: что иная навертела на себя тысячу рублей! А ведь на счет же крестьянских оброков или, что еще хуже, на счет совести нашего брата. Ведь известно, зачем берешь взятку и покривишь душой: для того, чтобы жене достать на шаль или на разные роброны, провал их возьми, как их называют. А из чего? чтобы не сказала какая-нибудь подстега Сидоровна, что на почтмейстерше лучше было платье...» [2] Конечно, Чичиков здесь высказывается всердцах, в состоянии аффекта и пр. Но ясно и то, что это осуждение эгоизма губернской знати не случайно, хотя и вылилось в минуту раздражения. Еще более, казалось бы, странные мысли приходят в голову скупщика мертвых душ, чьей единственной жизненной целью было обогащение, при взгляде на Собакевича: «Нет, кто уже кулак, тому не разогнуться в ладонь! А разогни кулаку один или два пальца, выдет еще хуже. Попробуй он слегка верхушек какой-нибудь науки, даст он знать потом, занявши место повиднее, всем тем, которые в самом деле узнали какую-нибудь науку! Да еще, пожалуй, скажет потом: «Дай-ка себя покажу!» Да такое выдумает мудрое постановление, что многим придется солоно... Эх, если бы все кулаки!...» [3] Как видим, Гоголь снова доверяет мысли Чичикову. Таким же глубоким знанием жиз-

---

[1] «История русского романа», т. I, Изд-во АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 347.

[2] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 174.

[3] Там же, стр. 106.

ни, человечностью характеризуется размышление героя при встрече с губернаторской дочерью о том, что из этого прекрасного поэтического существа со временем выйдет что-то пошлое, духовно- убогое. Гоголь умышленно подчеркивает противоречивость образа Чичикова. Не случайно вслед за этим размышлением о неизбежности гибели человеческой красоты в болоте обывательского существования Чичиков высказывает мысли совершенно противоположного характера: «Ведь если, положим, этой девушке да придать тысячонок двести приданого, из нее бы мог выдти очень, очень лакомый кусочек» [1].

Очевидно, не случайно Гоголь несколько раз, и притом в возвышенно-патетических местах, приписывает Чичикову мысли и чувства русского по духу, по складу характера человека. «Тут Чичиков,— пишет Гоголь,— остановился и слегка задумался. Над чем он задумался? Задумался ли он над участью Абакумова Фырова или задумался так, сам собою, как задумывается всякой русской...» [2] Или: «Чичиков только улыбался, слегка подлетывая на своей кожаной подушке, ибо любил быструю езду. И какой же русской не любит быстрой езды?» [3]

В. Ермилов объясняет эти действительно противоречивые черты в облике героя тем, что в поэме нет «песенного героя, в чувствах и мыслях которого был бы естественный лирический подъем. Поэтому размышления о судьбах крестьян Собакевича — эту думу о судьбах народа, перекликающуюся, через ряд десятилетий, с поэмой «Кому на Руси жить хорошо», с некрасовской гражданской лирикой,— Гоголю пришлось условно связать с Чичиковым» [4]. Это объяснение внезапных прозрений Чичикова нельзя считать убедительным. Ведь Гоголь мог передать эти мысли и настроения от собственного имени, что он и делает в иных случаях, не прибегая к помощи своего героя.

Действительно, высокие гуманные чувства противоречат натуре Чичикова, но это противоречие не кажется нам таким абсурдным, как если бы подобные мысли и чувства были высказаны кем-то из помещиков и чиновников. Для

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 93.
[2] Там же, стр. 139 (разр. наша.— *Д. Ч.*).
[3] Там же, стр. 246 (разр. наша.— *Д. Ч.*).
[4] В. Ермилов, Н. В. Гоголь, стр. 402.

Плюшкина, Собакевича, Ноздрева, Коробочки или прокурора немыслим такой высокий строй чувств. Если бы это случилось, мы бы говорили не о противоречивости образа, а о его распадении, его художественной несостоятельности.

В этом смысле ближе к истине трактовка образа Чичикова В. Шкловским, который писал: «Гоголь очень хотел поднять Чичикова. Чичиков по-своему большой человек. В Чичикова вложено очень много и, как это бывает у великих писателей, в образ Чичикова вошло очень много»[1]. И еще: «Чичиков — образ недостроенный, в том виде, в котором он был задуман Гоголем, Чичикова нельзя было и достроить. Он должен был остаться противоречивым»[2].

В нарождающейся буржуазии, особенно той, что вышла из разночинной, демократической среды, Гоголь не мог не заметить ее деятельности, жизненной цепкости, что вызывало надежду на возможное возрождение, обновление русской жизни, на оздоровляющее влияние буржуазии. Надо помнить и о том, что буржуазно-капиталистические отношения, несмотря на их античеловеческую сущность, несмотря на то, что они несли с собой новые формы эксплуатации и угнетения народа, все же были шагом вперед в экономической и общественной жизни страны, в которой господствующим укладом был феодально-крепостнический.

Не случайно в 40-х годах в передовых кругах русского общества бурно дебатировался вопрос о развитии русской буржуазии и о ее значении в жизни страны. В. П. Боткин, например, в утверждении буржуазного строя видел необходимое условие развития культуры. «Боткин, сам капиталист, становится на оппортунистическую точку зрения. Он протестует против отрицательного отношения к западноевропейской буржуазии...», — пишет один из исследователей эпохи 40-х годов[3]. На таких же позициях стоял и Валериан Майков. Даже Белинский, так хорошо понимавший хищническую природу капиталистов, сознавал прогрессивность смены феодально-крепостнического строя буржуазно-капиталистическим. В письме к В. П. Боткину от (2—6) декабря 1847 г., в ко-

---

[1] В. Шкловский, Заметки о Гоголе. — «Знамя», 1939, № 7-8, стр. 307.

[2] Там же, стр. 309.

[3] Ч. Ветринский, В сороковых годах, М., 1899, стр. 167.

гором так резко осуждается буржуазия, вскрывается ее античеловечность, Белинский заявляет: «Я не принадлежу к числу тех людей, которые утверждают за аксиому, что буржуази — зло, что ее надо уничтожить... Так думает наш немец — Ми<шель>; так или почти так думает Луи Блан... Пока буржуази есть и пока она сильна,— я знаю, что она должна быть и не может не быть. Я знаю, что промышленность — источник великих зол, но знаю, что она же — источник и великих благ для общества»[1]. В письме к П. В. Анненкову от 15 февраля 1848 г. он снова говорит о положительной роли буржуазии: «Мой верующий друг (Бакунин.— *Д. Ч.*) доказывал мне еще, что избави-де бог Россию от буржуази. А теперь ясно видно, что внутренний процесс гражданского развития в России начнется не прежде, как с той минуты, когда русское дворянство обратится в буржуази»[2].

Процесс оформления русской национальной буржуазии, так же, как и надежды некоторой части общества на ее прогрессивную роль, не могли не отразиться и в литературе того времени.

В таком выдающемся произведении 40-х годов, как «Обыкновенная история» Гончарова, старший Адуев, тайный советник и вместе с тем владелец завода, наделенный энергией, здравым смыслом, реальным взглядом на жизнь, противопоставляется дворянской патриархальности, бездеятельности, сентиментально-романтическому отношению к окружающему. В следующем произведении «Обломов» писатель снова обращается к той же проблеме, изображает нового героя — деятельного предпринимателя. Но характерно, что и в первом, и во втором случае эти деятельные герои изображаются Гончаровым противоречивыми, ущербными, лишенными каких-либо поэтических, задушевных черт. Читатель чувствует, как сквозь то положительное, что в них есть,— энергию, деятельность — пробивается черствость, сухость, эгоистический расчет.

Итак, в 40-е годы надежды на положительную роль нарождающегося буржуа действительно занимали внимание передовых, мыслящих людей России. Возникновению этих иллюзий способствовало и то, что русская буржуазия в ту пору еще полностью не обнаружила своего классового эгоизма.

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, стр. 451—452.
[2] Там же, стр. 468.

Гоголь, особенно глубоко почувствовав хищническую сущность нового хозяина жизни, не мог не отразить его относительной прогрессивности. Ведь перед нами произведение, в котором автор хотел показать главнейшие черты эпохи. В этом плане осмысливаются и образ откупщика Муразова, и заводящего фабрики помещика Костанжогло. В поисках положительного начала Гоголь присматривается не только к хозяевам-приобретателям, но и к помещикам, что заметно во втором томе «Мертвых душ». Нет оснований считать, что дошедшие до нас части второго тома «Мертвых душ» были созданы с совершенно иных идейных и эстетических, по сравнению с первым, позиций. Ведь уже в первом томе «Мертвых душ» Гоголь обещал показать в дальнейшем образцы человеческого совершенства: «...пройдет муж, одаренный божескими доблестями, или чудная русская девица, какой не сыскать нигде в мире, со всей дивной красотой женской души, вся из великодушного стремления и самоотвержения» [1]. Обещание это, как известно, вызвало у Белинского скептическую настороженность: «Много, слишком много обещано, так много, что негде и взять того, чем выполнить обещание, потому что того и нет еще на свете...» [2] Как видим, во время создания первого тома в творческие планы писателя уже входило намерение дать идеальные образы. Во втором томе оно уже облекается в конкретные художественные формы. Тут и «чудная русская девица» в лице Улиньки, и «муж, одаренный божескими доблестями» (Костанжогло, откупщик Муразов).

С другой стороны, нельзя не учитывать и того, что второму тому «Мертвых душ», несмотря на попытку автора показать идеальных героев, не чужд и тот критический пафос, который одушевил лучшие страницы первого тома. Ведь не случайно второй том «Мертвых душ», вернее те его части, которые дошли до нас, подобно седьмой главе первого тома, начинаются утверждением права писателя на критическое изображение действительности. Чернышевский в «Очерках гоголевского периода русской литературы», говоря о ярко проявившейся во втором томе поэмы Гоголя тенденции идеализировать изображаемое, отмечал и наличие в этом томе сильных в художественном отношении мест, так напоминающих первый том: «В уцелев-

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 223.
[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 418.

ших отрывках есть очень много таких страниц, которые должны быть причислены к лучшему, что когда-либо давал нам Гоголь, которые приводят в восторг своим художественным достоинством, и, что еще важнее, правдивостью и силою благородного негодования. Не перечисляем этих отрывков, потому что их слишком много...» [1]

Следовательно, мы не имеем права совершенно противопоставлять первый том «Мертвых душ» второму, так же как не имеем права ставить между ними и знак равенства.

Так, во втором томе «Мертвых душ» (глава III) сатирически, в духе первого тома, изображен Петр Петрович Петух. М. Б. Храпченко, сравнивая этот образ с образом Собакевича, пишет: «Культ желудка, «поэзия» кухни исключают для Петуха существование каких-либо иных жизненных проблем... Петух глубоко равнодушен ко всему, что выходит за пределы его гастрономических эмоций» [2]. Но нельзя не заметить и того, что Петух наделен и какими-то располагающими к нему чертами. Вспомним, например, описание гулянья на реке. «Хозяин устроил гулянье на реке... Гребцы, хвативши разом в двадцать четыре весла, подымали вдруг все весла вверх и катер, сам собой, как легкая птица, стремился по недвижной зеркальной поверхности. Парень-запевала, плечистый детина, третий от руля, починал чистым, звонким голосом, выводя как бы из соловьиного горла начинальные запевы песни, пятеро подхватывало, шестеро выносило, и разливалась она, беспредельная, как Русь. И Петух, встрепенувшись, пригаркивал, поддавая, где не хватало у хора силы, и сам Чичиков чувствовал, что он русской» [3]. Петуху присущи, как видим, своеобразная удаль и даже поэтические нотки, чего не было, конечно, в Собакевиче и ему подобных.

В главе IV также в духе первого тома изображен помещик Хлобуев, который прожил все свое состояние, живя «на широкую ногу». Но и в Хлобуеве Гоголь нашел нужным отметить некоторые симпатичные черты, показывающие, что не все человеческое в нем погибло. Перед Хлобуевым и его детьми перспектива нищенствования. Но когда Платонов обещает поговорить со своим зятем Ко-

[1] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III, стр. 13.
[2] М. Б. Храпченко, Творчество Гоголя, стр. 490.
[3] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 55.

Станжогло, чтобы тот помог Хлобуеву устроиться на казенную должность в городе, Хлобуев отвечает: «...что разорять казну? И без того теперь завелось много служащих ради доходных мест. Храни бог, чтобы из-за доставки мне жалованья увеличены были подати на бедное сословие»[1]. Чуть ли не в каждом отрицательном персонаже автор стремится найти и что-либо положительное, выражая таким образом свои надежды на торжество человеческого начала в тех мертвых душах, которых сам вывел на суд и осмеяние всей мыслящей России. Эта непоследовательность, стихийный характер отрицания Гоголем поместно-крепостнической действительности и отличали Гоголя от писателей натуральной школы, с самого начала выступивших сознательными и непримиримыми врагами существовавшего строя. В письме к Кавелину от 7 декабря 1847 г. Белинский прямо указывает на демаркационную линию между автором «Ревизора» и писателями натуральной школы: «...между Гоголем и натуральною школою — целая бездна; но все-таки она идет от него, он отец ее, он не только дал ей форму, но и указал на содержание. Последним она воспользовалась не лучше его (куда ей в этом бороться с ним!), а только сознательнее»[2].

Эту же особенность творчества Гоголя отмечает и Чернышевский в «Очерках гоголевского периода русской литературы». «Читатели могли видеть уже из того, что нами сказано,— пишет Чернышевский,— и увидят еще яснее из продолжения наших статей, что мы не считаем сочинения Гоголя безусловно удовлетворяющими всем современным потребностям русской публики, что даже в «Мертвых душах» мы находим стороны слабые, или, по крайней мере, недостаточно развитые, что, наконец, в некоторых произведениях последующих писателей мы видим залоги более полного и удовлетворительного развития идей, которые Гоголь обнимал только с одной стороны, не сознавая вполне их сцепления, их причин и следствий»[3]. Нет необходимости доказывать, что последующими после Гоголя писателями Чернышевский считал писателей натуральной школы, которые, преодолевая ограниченность Гоголя, развивали дальше его реалистические принципы.

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 80.
[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, стр. 461.
[3] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III, стр. 9—10.

Этим обстоятельством и объясняется, по-видимому, интерес, который испытывал Гоголь к произведениям писателей-реалистов 40-х годов. В письме к Языкову (22 апреля 1846 г.) Гоголь признается: «Мне бы теперь сильно хотелось прочесть повестей наших нынешних писателей... В них же теперь проглядывает вещественная и духовная статистика Руси, а это мне очень нужно. Поэтому для меня имеют много цены даже и те повествования, которые кажутся другим слабыми и ничтожными относительно достоинства художественного. Я бы все эти сборники прочитал с большим аппетитом, но их нет...» [1]

Прежде всего в новой школе Гоголя привлекает ее реализм, правдивое, верное до мелочей отражение действительной жизни того времени.

Величайшая заслуга Гоголя была в том, что он, отойдя от проблем чисто политических, характерных для передовой литературы первого этапа русского освободительного движения [2], героем которой выступал вольнолюбивый дворянин, столкнувшийся с политическим деспотизмом своего же класса, затронул в «Мертвых душах» проблемы большого социального масштаба. В поэме, хотя и глухо, но вполне определенно чувствуется нарастание противоречий, приближение столкновения между основными антагонистическими социальными силами — дворянами-крепостниками и крепостным крестьянством.

И беглые крепостные, которые не захотели больше мириться со своей участью и подались на Волгу к бурлакам; и те крестьяне, что перебили земскую полицию; и, наконец, опасения чиновников и помещиков, как бы не взбунтовались купленные Чичиковым крестьяне — все в «Мертвых душах» говорит о наэлектризованной до предела атмосфере предгрозья.

Творчеством Гоголя завершился период, непосредственно предшествующий появлению натуральной школы. Новая реалистическая литература развила «традиции Гоголя до нового качества критического реализма...» [3] То, что

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. XIII, стр. 52.

[2] См. Е. Н. Купреянова, Значение ленинской периодизации освободительного движения для изучения и периодизации русской литературы XIX века.— В кн: «Проблемы реализма русской литературы XIX века», Изд-во АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 32, 33 и др.

[3] У. Фохт, Пути русского реализма, «Сов. писатель», М., 1963, стр. 239.

в творчестве Гоголя отразилось объективно, быть может, помимо воли автора (антинародность крепостничества), для писателей натуральной школы — Белинского, Некрасова, Герцена, Салтыкова-Щедрина, Тургенева, Григоровича и др.— становится отправным, исходным моментом, которому сознательно подчинен весь процесс творчества.

Именно в сознательном отрицании крепостнического строя, в отрицании, базировавшемся на последних достижениях социальной науки, гениальный украинский писатель Иван Франко видит новое качество реализма Салтыкова-Щедрина по сравнению с реализмом его учителя Гоголя. «Щедрин,— пишет И. Франко,— потому идет дальше Гоголя, что его взгляды ясно выработаны новейшей наукой, что он ясно видит перед собой дорогу вперед и уверенной поступью шагает по ней, в то время, когда Гоголь только временами в сильных проблесках своего таланта почти непроизвольно охватывал подобные стороны жизни» [1].

Отметив, что Гоголь «обладает удивительной силой непосредственного творчества», Белинский указывает, что эта «удивительная сила непосредственного творчества, в свою очередь, много вредит Гоголю. Она, так сказать, *отводит ему глаза* от идей и нравственных вопросов, которыми кипит современность, и заставляет его преимущественно устремлять внимание на факты и довольствоваться объективным их изображением» [2]. Усвоение идей и нравственных вопросов современности, усиление в творчестве рефлексии «хотя бы насчет акта творчества» [3] — таково, по мнению Белинского, непременное условие движения Гоголя вперед. Отсутствие субъективной целеустремленности в критике Гоголем основ крепостнического общества ограничивало ее силу.

Натуральная школа преодолевает эту ограниченность и делает новый шаг вперед по пути критического реализма. Основное достижение натуральной школы Белинский видел «не в талантах, не в их числе.., а в их направлении, в их манере писать» [4], так как это направление больше соответствовало интересам народа и главной его чертой

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVIII, Держлітвидав, К., 1955, стр. 13.

[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 428.

[3] Там же.

[4] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 16.

было сознательное разоблачение социальных основ жизни того времени.

Самые типичные представители натуральной школы — Некрасов, Салтыков-Щедрин, Герцен, ранний Достоевский — все они как писатели генетически связаны с творчеством Гоголя. Это сказалось и на идейных мотивах, и на некоторых стилевых особенностях, но вместе с тем нельзя не заметить и принципиальных отличий между Гоголем и новым поколением русских реалистов.

Сопоставим для сравнения несколько близких по содержанию моментов в творчестве Гоголя и писателей натуральной школы.

Как известно, писатели натуральной школы много внимания уделяли изображению жизни Петербурга. Не случайно такие издания, как «Физиология Петербурга», «Петербургский сборник», явившиеся манифестом писателей нового направления, всецело посвящены Петербургу. В столице самодержавно-крепостнической империи причудливо, как нигде, переплелось все то, что было так характерно для жизни России того времени. Тут с особой силой проявились все пороки дворянской государственности с ее бюрократизмом, протекционизмом, взяточничеством и казнокрадством. Ф. Энгельс, отмечая крайнюю ограниченность, жестокость, замкнутость и черствый эгоизм буржуа, говорит, что «нигде эти черты не выступают так обнаженно и нагло, так самоуверенно, как именно здесь, в сутолоке большого города»[1]. Петербург того времени был самым большим городом России. В нем развивались промышленность, торговля, в нем были представлены все общественные классы и группы, начиная от царя и высшей дворянской бюрократии, новоявленной буржуазии и городской бедноты. Социальные противоречия и контрасты большого города не могли не быть замеченными писателями-реалистами, людьми, думавшими о судьбе своей родины, своего народа. Вспомним, что жизнь Лондона была основным объектом внимания великого английского реалиста Диккенса как в его ранних «Очерках Боза», имеющих так много общего с физиологическими очерками русской натуральной школы, так и в его больших социальных романах. Вспомним такое французское издание, как «Революционный Париж» (1833—1834)

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, изд. 2-е, стр. 264.

с его реалистическими очерками, показывающими Париж как центр национального народно-революционного движения. В 1834—1835 гг. выходит семитомная серия очерков под названием «Новая картина Парижа», в которой изображение парижских нравов было подчинено явной антиправительственной тенденции. В середине 40-х годов издается один из наиболее интересных иллюстрированных альманахов «Бес в Париже», в котором поставлена проблема социального угнетения.

Как видим, изображение в физиологических сборниках прежде всего жизни большого города не было специфически русским явлением и объяснялось стремлением познать факты и закономерности, наиболее характерные для определенной эпохи.

Целый цикл петербургских повестей создал Гоголь. Несколько позже, в 40-е годы, Некрасов, Достоевский, Салтыков-Щедрин почти исключительно изображают жизнь Петербурга. Но, продолжая гоголевские традиции, они вместе с тем рисуют Петербург по-иному.

В ряде петербургских повестей Гоголя, и особенно в «Невском проспекте», отражены социальные контрасты русской столицы. Вот одна из характерных в этом отношении картин: раннее петербургское утро, «...плотные содержатели магазинов и их комми еще спят в своих голландских рубашках, или мылят свою благородную щеку и пьют кофий; нищие собираются у дверей кондитерских, где сонный ганимед, летавший вчера, как муха с шоколадом, вылезает с метлой в руке без галстуха и швыряет им черствые пироги и объедки» [1]. Таков, можно сказать, фон, на котором и разворачиваются события гоголевских повестей. Для писателей натуральной школы, наиболее передовых, революционных ее представителей, социальные контрасты не просто фон для истории героя, они становятся и непосредственным объектом художественного изображения. Авторы сознательно, целеустремленно подчеркивают и выпячивают социальные противоречия, роскошь и богатство одних, лишения и нищету других, причем указывают на взаимосвязь, взаимообусловленность этих контрастов. «Я узнал, что у великолепных и огромных домов, в которых замечал я прежде только бархат и золото, дорогие изваяния и картины, есть чердаки и подвалы, где

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. III, 1938, стр. 10.

воздух сыр и зловреден, где душно и темно и где на голых досках, на полусгнившей соломе, в грязи, в стуже и голоде влачатся нищета, несчастье и преступление. Узнал, что есть несчастливцы, которым нет места даже на чердаках и подвалах, потому что есть счастливцы, которым тесны целые домы...» [1]

Рассказывая далее об ужасах жизни городского нищего люда, Некрасов пишет: «И сильней поразили меня такие картины.., глубже запали в душу, чем блеск и богатства твои, обманчивый Петербург! И не веселят уже меня твои гордые здания и все, что есть в тебе блестящего и поразительного!..» [2] Нельзя не почувствовать здесь гоголевской торжественной и вместе с тем тяжело грустной интонации. Только такого прямого и резкого сопоставления интересов двух общественных полюсов мы не найдем в творчестве автора «Мертвых душ».

В романе «Жизнь и приключения Тихона Тростникова» (1843—1848) Некрасов намеревался «дать картину острой общественно-политической и литературной борьбы той эпохи, в центре которой стоял Белинский...» [3] В центральной главе этого романа, напечатанной в «Физиологии Петербурга», в которой автор «впервые в русской литературе изобразил жизнь «отверженных» обществом людей, почти за шестьдесят лет до М. Горького запечатлено «дно» русской столицы» [4].

В том же духе представлены социальные контрасты петербургской жизни в повести Салтыкова-Щедрина «Запутанное дело». Мать объясняет ребенку, что бедные голодают потому, что волки (богачи.— *Д. Ч.*) поели весь хлеб. И для того, чтобы не умереть с голоду, бедняки должны убить всех волков.

Натуральная школа многим обязана творчеству Гоголя, особенно таким его созданиям, как «Ревизор», «Шинель» и «Мертвые души», но вместе с тем она и привносит в русскую литературу новые идеи, представляет собой новый шаг в развитии русского реализма.

Теперь можно попытаться ответить на вопрос, почему

---

[1] Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. VI, стр. 262.
[2] Там же, стр. 263.
[3] Там же, стр. 549 (комментарии).
[4] «История русской литературы в трех томах», т. II, Изд-во АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 716.

Белинский относил В. А. Соллогуба, Даля и других далеких от всякого радикализма писателей к натуральной школе.

Отчасти это объяснялось соображениями тактического характера. Не мог же Белинский открыто декларировать антикрепостническую направленность творчества писателей натуральной школы. Подобное заявление в печати было бы равносильно доносу. Белинский, как это явствует из упоминавшегося письма к Кавелину, вынужден был в ряде случаев прикрывать это, для того чтобы помешать врагам натуральной школы напасть на след. Поэтому Белинский относил к натуральной школе умеренных по своим взглядам писателей, которые не только не вызывали подозрений цензуры, но даже несколько успокаивали ее недреманное око.

Нельзя забывать и того, что хотя сами по себе правдивые зарисовки отдельных сторон действительности еще не определяли отношения художника к новому литературному направлению, в целом они способствовали утверждению эстетики натуральной школы, обращая искусство к действительной жизни, показывая зависимость личности от среды, что в тот момент имело огромное значение не только для развития искусства, но и передовой общественно-философской мысли.

Интерес к зарисовке отдельных бытовых сцен, типов, деталей у литераторов противоположного натуральной школе лагеря объяснялся не только попыткой подделаться под нее, как у Булгарина. В этом интересе проявлялась жизненная сила нового направления, его своевременность, тесная связь с действительностью.

Наивно было бы представлять литературный процесс как два противоположных ряда, когда-то раз навсегда определившихся, борьба между которыми носит чисто внешний, механистический характер. Такое понимание литературы не имеет ничего общего с материалистической диалектикой [1]. В самом деле, процесс литературного развития не только противоречив, но и един: противоречивые начала не только сталкиваются, но в какой-то степени взаимопроникают, представляя в целом литературу определенной эпохи. Становление нового, создание для него

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. 2-е, т. 20, стр. 22.

предпосылок всегда происходит в недрах старого: так, уже в литературе XVIII века и в 20—30-х годах XIX в. обозначились элементы будущей натуральной школы. Но и тогда, когда новое уже определилось, разрозненные элементы превратились в самостоятельное явление, дальнейшее развитие его не замыкается в собственных пределах. В отмирающее, в старое под влиянием развития самой жизни и становления нового также проникают новые тенденции, что особенно характерно для переходных эпох.

Аналогичное явление мы наблюдаем и в русской литературе 40-х годов. В творчестве любого талантливого писателя, даже не относящегося к наиболее передовому литературному направлению своего времени, наличествуют и развиваются элементы нового, на это наталкивает его сама жизнь. В силу определенных причин эти признаки не дорастают до степени перехода в новое качество. Однако, когда речь идет о литературном процессе в целом, о прогрессивном литературном направлении вообще, о его роли и значении в развитии искусства, в этом случае прогрессивные элементы в творчестве даже писателей консервативного лагеря должны быть соотнесены и осмыслены в связи со становлением и развитием нового.

Вряд ли кто станет отрицать огромное влияние идей и эстетических взглядов Белинского на сознание и творчество Тургенева, Григоровича, Гончарова и других писателей, которые ни в 40-е годы, ни позже не разделяли революционных взглядов вдохновителя натуральной школы.

Более того, нередко влияние взглядов Белинского, прогрессивных общественно-исторических тенденций в той или иной степени сказывалось на писателях или поэтах, не только не примыкавших к натуральной школе, но стоявших на противоположных эстетических позициях. И эти писатели какими-то сторонами своего творчества могли способствовать утверждению нового. Как на один из конкретных исторических примеров укажем на поэтическое творчество Аполлона Майкова.

По своим идейно-эстетическим принципам А. Майков в основном был сторонником «чистого искусства», писал в антологическом роде. Но некоторые стороны его художественного метода были созвучны новому направлению русской литературы 40-х годов. «Воскрешая гуманистическое содержание античной культуры,— пишет Н. Л. Степанов,— русские поэты утверждали гуманизм, человеч-

ность, наперекор реакционно-охранительной политике царизма. В то же время обращение к античной культуре и искусству обогащало художественные возможности русской поэзии, придавая ей пластическую ясность античного искусства»[1].

Реалистические тенденции в творчестве Майкова проявляются в его тяготении к детали, играющей всеми цветами и красками жизни. Именно эту сторону поэтического дарования А. Майкова ценил Белинский: «Талант г. Майкова по преимуществу живописный: его поэзия — всегда картина, блещущая всею истиною черт и красок природы»[2]. И дальше: «Яркие вспышки истинного творчества видятся более в частностях и подробностях, чем в целом»[3].

В ряде случаев влияние прогрессивных начал общественной и литературной жизни 40-х годов XIX в. ощутимо и во всем идейно-художественном строе произведений Майкова. Особенного внимания в этом отношении заслуживают поэмы Майкова «Две судьбы» (1845) и «Машенька» (1846), напечатанная в «Петербургском сборнике». В. Г. Белинский в статье «Петербургский сборник» так оценил эти поэмы: «В начале прошлого года г. Майков подарил публику прекрасною поэмою «Две судьбы»; в начале нынешнего года он опять дарит ее прекрасною поэмою «Машенька». ...поэма г. Майкова отличается красотами необыкновенными. Характер отца обрисован превосходно. Маша и ее подруга, Zizine, как институтки, очерчёны бесподобно... Лучшая сторона новой поэмы г. Майкова — то, что на вульгарном языке называется соединением патетического элемента с комическим, которое в сущности есть не иное что, как уменье представлять жизнь в ее истине»[4].

Белинский хвалит в поэме именно то, что было существенным для творчества писателей натуральной школы, а именно типизм характеров, верное отражение действительности. Поэта, писателя Белинский ценит, исходя не только из уже созданного им, но и учитывает его возможности. В той же статье о поэме Майкова читаем: «Осо-

---

[1] Н. Степанов, А. Н. Майков.— В кн.: А. Н. Майков, Избр. произведения, «Советский писатель», Л., 1957, стр. 8.
[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 83.
[3] Там же, стр. 84.
[4] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 572.

бенно порадовала нас в ней прелесть комического разговора, который дает надежду, что для таланта молодого поэта предстоит еще в будущем богатое развитие в таком роде поэзии, к которому, в начале его поприща, никто не считал его способным» [1].

Критик стремится все талантливое, даровитое направить по пути реализма, народности. Его идеи подсказывались самой жизнью. Поэтому честные, мыслящие и ищущие писатели не могли не испытать на себе влияния этих идей.

В этом отношении характерно также поэтическое творчество Ивана Аксакова. Стремление к правдивости, искренности, объективности в творчестве отличали его от многих других славянофилов. Иван Аксаков зорко всматривался в окружающую его действительность, стремясь разгадать потаенный смысл фактов и явлений. Его слова: «...я бы желал, чтобы он (Константин.— *Д. Ч.*) лицом к лицу встретился с действительностью» [2], красноречиво говорят о том, насколько серьезным для него было изучение жизни. Это способствовало зарождению и развитию в творчестве И. Аксакова начал, противоположных доктринам ортодоксальных славянофилов. Наибольший интерес представляет поэма, или, как сам Аксаков назвал ее, «очерк в стихах» — «Бродяга» (1846—1850). Несмотря на общий славянофильский дух поэмы-очерка, в ней много того, что шло непосредственно от жизни. Герой ее — крестьянский парень Алексей, не может мириться с судьбой крепостного («на барщине гнела его тоска» [3]) и убегает от помещика. Поэт показывает, с каким увлечением и энергией работает он на воле. Вспоминая о побеге, герой говорит:

Не тать же я, не вор, не празднолюбец,
Не от труда, а к новому труду!
На честный труд, на вольное терпенье! [4]

Сравнительно с помещиками крестьяне рисуются более благородными и человечными. В поэме много описаний

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 572.
[2] «Иван Сергеевич Аксаков в его письмах», ч. I, т. 2, М., 1888, стр. 303.
[3] Иван Аксаков, Стихотворения и поэмы, «Советский писатель», Л., 1960, стр. 181.
[4] Там же.

совершенно в духе физиологического очерка. Вот, например, описание города:

Но всюду там гнилых и почерневших
Ряды домов, от времени осевших,
Или лачуг погнувшихся стоят:
В них окна низки, стекла перебиты,
Бумажками залеплены, прикрыты...[1]

В поэме создан ряд образов-типов, характерных для эстетики натуральной школы — тип кулака-подрядчика Федота Кузьмича, девушки Груни и др. Наконец, нельзя не отметить в этой поэме чисто некрасовских интонаций.

Пусто в деревне, на улице слякоть;
Вот уж в избе засветилось одной...
Тихо сидят в ней, лишь изредка плакать
Примется в люльке ребенок больной[2].

Дело тут не только в некрасовской ритмике, хотя и она имеет большое значение, так как «форма существенна»[3]. В этой грустной напевности стиха запечатлена тяжелая, обездоленная жизнь народа.

Нет ничего удивительного в том, что поэма стала широко известна еще до выхода в свет.

Можно ли осмыслить это произведение, определить его историко-литературное значение вне связи с натуральной школой? Может ли натуральная школа не зачислять в свой актив произведения подобного рода? Думается, что нет.

Лагерь прогрессивной, передовой литературы должен был бороться за каждого мыслящего талантливого художника, стараться оградить его от нежелательных литературных влияний, привлечь его на свою сторону.

Одним из талантливых представителей зарождающегося направления выступает граф В. А. Соллогуб в таких произведениях, как «История двух калош» (1839), «Аптекарша» (1841). В них писатель показывает душевное превосходство демократического героя над представителями высшего светского круга, духовное и моральное разложение светской среды; в них метко схвачены колоритные черты быта, образы второстепенных персонажей и т. д.

---

[1] Иван Аксаков, Стихотворения и поэмы, стр. 220.
[2] Там же, стр. 227.
[3] В. И. Ленин, Соч., т. 38, стр. 133.

Все перечисленные особенности названных произведений вполне отвечали идейным и эстетическим требованиям натуральной школы.

Но вот в 1845 г. выходит знаменитый «Тарантас» того же автора. В отличие от предшествующих произведений здесь поставлен вопрос о крепостном праве, о взаимоотношениях между крепостником и крепостными. Этот кардинальный вопрос писатель решает в духе крепостнической идиллии: помещик блюдет выгоды крестьян, крестьяне понимают помещика и пр. Но произведение предоставляет ценный материал, разоблачающий славянофилов, врагов натуральной школы, что для того времени было очень важно, в нем талантливо отражены отдельные стороны действительности и т. д. Поэтому Белинский, резко полемизируя с отсталыми, по существу, крепостническими идеями В. Соллогуба, все же приветствует это произведение, не отдавая его на откуп реакционно-славянофильскому лагерю.

Даже в творчестве Марлинского, столь чуждом идейно-художественным принципам натуральной школы, нельзя не почувствовать отзвуков нового. Так, в его повести «Испытание» (1838) в духе физиологического очерка более чем на семи страницах дается описание рынка. В «Листке из дневника гвардейского офицера», наряду с обычной для Марлинского экзотикой, романтизмом в изображении офицерской жизни, встречаются этнографические картинки, правдиво воспроизводящие отдельные стороны быта демократических слоев общества. «Сибирские нравы Исых» того же автора — своеобразный этнографический очерк из жизни якутов. «Будочник-оратор» своей структурой напоминает физиологический очерк и т. д. Белинский приветствует реалистические элементы в творчестве подобных писателей и рассматривает их в связи со становлением натуральной школы, ибо независимо от того, что каждый из этих писателей в отдельности не относится к натуральной школе, так как не разделяет ее основных идейно-эстетических принципов, в общем литературном процессе их творчество связано с подготовкой, становлением и развитием нового.

Таковы, на наш взгляд, те причины, в силу которых Белинский не устанавливал в своих критических статьях резкой разграничительной линии между писателями натуральной школы и близко к ним стоящими.

Но, не заявляя об этом печатно, Белинский, как следует из сказанного, сущность новой эстетики видел в сознательном отрицании помещичье-крепостнических основ современного общества, всех его юридических, этических и других норм.

Проявлением высокой идейности искусства революционной демократии, его общественного значения было сознательное изображение темных сторон жизни, социальных противоречий и контрастов как явлений типичных для данного строя, поиски положительного героя, самобытных оригинальных национальных черт в демократических слоях общества того времени.

* *
*

Закономерность, историческая обусловленность эстетических принципов русской реалистической литературы 40-х годов подтверждается, в частности, тем, что эти же принципы являются определяющими и для передовой живописи того времени. На этой основе и происходит тесное сближение литературы с изобразительным искусством (об этом частично уже говорилось выше, там, например, где шла речь об иллюстрациях).

Но особенно характерным явлением в плане сближения живописи с литературой была деятельность выдающегося мастера кисти того времени П. А. Федотова.

В Федотове как бы объединяются поэт и живописец [1]. Биограф Федотова А. И. Сомов писал: «...большая часть художественных идей, выраженных его карандашом или кистью, выливалась потом под его пером в мерные строки, и наоборот, та или другая тема, давшая сначала Федотову содержание для стихотворения, впоследствии превращалась в сюжет для его эскиза или картины» [2].

Классическим примером такого сочетания живописи и слова является его картина «Поправка обстоятельств, или сватовство майора» и предисловие к ней. Один из современных исследователей творчества Федотова пишет: «В приводимых ниже стихах — «Рацеях»,— Федотов часто

---

[1] См. Я. Д. Лещинский, Павел Андреевич Федотов, художник и поэт, «Искусство», М.— Л., 1946.

[2] А. И. Сомов, Павел Андреевич Федотов, СПб., 1878, стр. 9.

сам, читая их тоном раешника перед картиной публике, пояснял смысл изображаемой сцены.

Честные господа,
Пожалуйте сюда!
Милости просим,
Денег не спросим:
Даром смотри,
Только хорошенько очки протри»[1].

Обращение к зрителям, так напоминающее народный театр Петрушки, свидетельствует о том, что автор адресуется к демократической части общества. Слова «Только хорошенько очки протри» намекают на сатирически-разоблачительный смысл картины «Сватовство майора» и поясняющих ее стихов. Затруднительное положение майора и найденный из него выход автор изображает как типичное для времени явление. Майор — носитель моральных качеств, свойственных целому разряду людей, и поступок майора не случаен. В пояснительных стихах говорится еще об одном офицере, который думал поправить свои обстоятельства женитьбой. Это подпоручик Курозвонов. Он хотел жениться на дочери купца Кулькова, да не удалось. Получив отказ, Курозвонов стал порочить невесту, ее родителей и пр.

Итак, женитьба офицеров на купеческих дочерях ради поправки материальных обстоятельств — дело самое обычное. В свою очередь, и разбогатевшие купцы испытывают тщеславное желание породниться с дворянами.

Своеобразная поэма Федотова и по своему идейному содержанию, и по композиционно-стилистическим особенностям близка к произведениям натуральной школы. Основное в поэме — ее обличительный пафос. Сатирически изображены здесь и те дворяне, которые хотят поправить свое пошатнувшееся материальное положение женитьбой на купеческих дочерях, и те, которые наживаются, грабя казну.

Поэма представляет собой своеобразную исповедь героя, который предельно искренен, ничего не утаивает и не испытывает никакого стеснения, так как поступки его обычны, нормальны для людей его круга. Поэтому рассказ героя служит одновременно и средством его разоблачения, и способом типизации образа.

---

[1] З. И. Фомичева, П. А. Федотов, М.—Л., «Искусство», 1938, стр. 22.

После обращения к зрителю автор формулирует основную мысль картины. Он говорит, что речь будет

О том, как люди на свете живут,
Как иные на чужой счет жуют.
Сами работать ленятся,
Так на богатых женятся [1].

Сформулировав основную идею картины, Федотов переходит к объяснению отдельных ее частей. Весьма характерно для композиции натуральной школы, что каждая часть картины представляет собой нечто законченное. Законченность эта подчеркивается также и тем, что каждой части предпосланы одни и те же слова — «Вот извольте посмотреть».

Вначале автор описывает дом купца, место действия. Затем характеризуются отдельные персонажи как типичные представители определенных социальных прослоек. Например:

Вот извольте посмотреть,
Как справа отставная деревенская пряха,
Панкратьевна сваха... [2]

Далее изображается невеста, за ней — жених.

Вот извольте посмотреть,
Как в другой горнице
Грозит ястреб горлице,
Как майор толстый, бравый,
Карман дырявый,
Крутит свой ус,
Я, дескать, до денежек доберусь [3].

Много внимания уделяется описанию обстановки деталей купеческого быта, вплоть до умывающейся кошки — предзнаменование гостей,— до картин на стенке и пр.

В творчестве Федотова (и в живописи, и в поэзии) ярко проявились эстетические принципы натуральной школы. Когда в 1848 г. на выставке Академии художеств появились картины П. А. Федотова — «Свежий кавалер», «Сватовство майора», всеми было признано, что творчество молодого художника открывает новый путь в живописи. «...Он (Федотов.— *Д. Ч.*) открыл новую, никем до

---

[1] Ф. И. Булгаков, Павел Андреевич Федотов и его произведения художественные и литературные, СПб., 1893, стр. 39, стлб. 2.

[2] Там же, стлб. 3.

[3] Там же.

него еще не тронутую в русской живописи жилу национальности и сатиры, показал пример удачной ее разработки и оставил ее в наследие возникшим после него талантам. Не будь Федотова, навряд ли наше искусство обратилось бы так скоро и решительно от школьных, измышленных, чуждых общественного интереса задач к изучению современного быта, к обличению его недостатков, к указанию на светлые стороны русской жизни» [1].

Федотов в своем творчестве сознательно исходил из реалистических принципов. Его картины — следствие глубокого знакомства с жизнью во всех ее часто непривлекательных аспектах, тщательного изучения повседневного быта своих героев — купцов, офицеров, городской бедноты. А. В. Дружинин передает следующие слова Федотова: «Моего труда в мастерской только десятая доля: главная моя работа на улицах и в чужих домах. Я учусь жизнью, я тружусь, глядя в оба глаза; мои сюжеты рассыпаны по всему городу, и я сам должен их разыскивать» [2].

Руководящим для художника было не формальное совершенство произведения, а правдивое отражение в нем существенных сторон реальной жизни, его идейный смысл, который автор должен сделать максимально понятным и эстетически действенным. На полотнах Федотова разрабатываются те же сюжеты, что и в творчестве писателей натуральной школы.

Вот картина — «Мышеловка, или опасное положение бедной, но красивой девушки».

В сыром подвале, с обвалившейся на стенах штукатуркой, на постели в темном углу кашляющая чахоточная старуха. На переднем плане картины в раздумьи сидит молодая красивая девушка. Она ножницами царапает стол, что показывает ее душевное волнение, колебание. Рядом с ней сводня, уговаривающая девушку стать любовницей богатого офицера. В открытых дверях видны две фигуры — офицера и дворника. Офицер дает дворнику деньги. В комнате нарисованы все орудия прачечного дела — утюг, гладильная доска, корыто и пр. Впереди всего изображена западня с приманкой и бегущая к ней мышь,

---

[1] Ф. И. Булгаков, Павел Андреевич Федотов и его произведения художественные и литературные, стр. 3.

[2] А. Дружинин, Воспоминания о русском художнике Павле Андреевиче Федотове, М., 1918, стр. 36—37.

что должно еще отчетливей и определенней раскрыть смысл всей этой картины, предсказать судьбу девушки.

Перед нами словно рассказанная кистью художника повесть о том, как нищета, невозможность прокормиться собственным трудом толкают девушку на гибельный путь.

Бесправному, зависимому положению женщины и, как производному, теме падшей женщины посвящены произведения Гоголя («Невский проспект»), Некрасова, Салтыкова и др. Произведения эти не только вызывали чувство сострадания к несчастным жертвам помещичье-буржуазного общества, но и обличали страшную жестокость, античеловечность существующего социального порядка.

Федотов изучает быт низших слоев общества, самые мрачные страницы жизни городской бедноты. «Павел Андреевич изучал фазисы нищеты так, как изучал он в натуре лица трактирных героев...» — писал А. Дружинин [1]. Отсюда исключительная убедительность и художественная полнота его произведений, их огромная обличительная сила.

Ни трудолюбие, ни талант не могут спасти человека от унижения, нищеты, горя в этом несправедливо устроенном обществе. Талант, красота обречены в нем на гибель. Это идея многих картин Федотова, в особенности «Старости художника». Обстановка, в которой изображен состарившийся художник с семьей, выражает предельную нищету и отчаяние. В холодной и сырой комнате с одинарными рамами, занесенными снегом, сушится белье, здесь же висят незаконченные картины. На переднем плане — состарившийся художник в фризовой шинели, с завязанной от холода полотенцем головой, пишет вывеску — головы сахару, бутылки, арбузы. За ним — дворник, уносящий вьюшки от печи, чтобы выжить семью художника из квартиры, за которую он давно не платил. На столе лежит умерший ребенок. Рядом изможденная мать с ужасом отшатнулась от сына, показывающего ей украденную где-то вещь. Слева в открытую дверь полуодетая дочь провожает молодого человека. Автор показывает несовместимость таланта с миром помещиков, чиновников, нарождающихся буржуа. Идея враждебности крепостнических социальных порядков истинному искус-

---

[1] А. Дружинин, Воспоминания о русском художнике П. А. Федотове, стр. 24.

ству, их несовместимости широко разрабатывалась писателями натуральной школы. Еще Гоголь в «Невском проспекте» писал: «Это исключительное сословие очень необыкновенно в том городе, где все или чиновники, или купцы, или мастеровые немцы. Это был художник»[1]. Эту же тему разрабатывает и Герцен в повести «Сорока-воровка» и др.

Сатирический, обличительный пафос творчества Федотова направлен против представителей господствующей части общества — дворян, купцов, чиновников и т. д. («Сватовство майора», «Смерть Фидельки», «Передняя пристава под праздник», «Свежий кавалер» и т. д.).

По-иному он изображает людей бедных, обездоленных, забитых: к ним он полон сочувствия. Достаточно вспомнить такие картины, как «Мышеловка», «Старость художника», «Вдовушка».

Эти два начала — сатирическое по отношению к господствующим и сочувственное, лирическое — по отношению к бедноте — типичны для художников натуральной школы — и в живописи, и в литературе.

Замечательным фактом литературной жизни 40-х годов, говорящим о широкой общественной основе эстетических принципов натуральной школы, было появление первого в России иллюстрированного сатирического журнала Неваховича «Ералаш». Уже само возникновение журнала карикатур примечательно и свидетельствует о том, что сатирико-разоблачительные тенденции, критические настроения характеризовали общественную атмосферу того времени и проникали во все виды искусства, стимулируя развитие новых его форм. Ф. М. Достоевский в 1847 г. писал об этом журнале как о типичном явлении эпохи: «Г. Невахович, покамест единственный наш карикатурист, безостановочно и неутомимо продолжает свой *Ералаш*. С самого начала новость и невидаль такого издания сильно завлекли всеобщее любопытство. Действительно, трудно себе представить более удобное время, как теперь, для появления карикатуриста-художника. Идей много и выработанных и прожитых обществом; ломать головы над сюжетами нечего... Но чем более таланта в художнике, тем богаче он средствами провести свою мысль в общество... К тому же у всех потребность какая-нибудь вы-

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. III, 1938, стр. 16.

сказаться, у всех потребность подхватить и принять к сведению высказанное... Мы подробнее поговорим в другой раз о карикатурах г-на Неваховича... Предмет важнее, чем кажется с первого взгляда» [1].

Если присмотреться к карикатурам и подтекстовкам «Ералаша», то нетрудно убедиться, что идейно-эстетические основы журнала были близки натуральной школе. Обратимся к некоторым из карикатур Неваховича.

Вот, например, карикатура, обличающая невежество высшего общества, кичащегося своей культурой, любовью и пониманием искусства. На рисунке — два ряда кресел, в которых сидит с завязанными глазами богато одетая публика и в восторге аплодирует поющему перед нею козлу. Под рисунком подпись — «Тайна меломанов» («Ералаш», альбом карикатур, 1847, лист 4). В седьмом листе (1847 г.) под общим названием «В публике и дома» объединены карикатуры, разоблачающие мораль и нравы высшего петербургского общества. «В публике» — молодая дама усердно молится в храме. «Дома» — та же дама целуется с молодым офицером. Рядом дремлет старик — муж этой дамы. «В публике» — барин на улице подает нищему милостыню. «Дома» — этот же барин избивает мальчика-слугу. Одна из карикатур раскрывает неограниченную власть миллиона: перед тщедушным человеком, который высоко над головой держит узелок с миллионом, в пояс изогнувшись, кланяются мускулистые здоровяки. Подпись: «Столичный Геркулес» (1847, лист 11).

Карикатуры посвящаются и внутренним, литературным делам. Например, на карикатуре «Шествие в храм славы» (лист 24 за 1846 г.) изображены сатирические портреты известных писателей. Вверху над всеми на пчеле летит Булгарин. В руке у него рог изобилия, из которого сыпятся бутылки, игрушки и пр. Гоголь уснул на втором томе «Мертвых душ». Тут же Бенедиктов, запутавшийся в кудрях девы-чародейки. Граф Соллогуб, автор «Тарантаса» и повести «История двух калош», изображен в тарантасе, который везут калоши, на запятках тарантаса вместо лакея — медведь. Соллогуб, лежа в тарантасе, пускает мыльные пузыри.

Для определения позиции, какую занимал Невахович

---

[1] Ф. М. Достоевский, Полн. собр. худ. произв., т. XIII, Госиздат, Л., 1930, стр. 25—26.

и его журнал «Ералаш», весьма существенно то, что в этом журнале активно участвовал Н. А. Степанов, который в конце 50-х годов станет одним из редакторов и организаторов сатирического журнала «Искра», а также участие самого Неваховича в «Иллюстрированном альманахе», издаваемом И. Панаевым и Н. Некрасовым в 1848 году. В «Иллюстрированном альманахе» помещены две карикатуры Неваховича, по своему идейному содержанию характерные для эстетики натуральной школы. В одной из них — «Остроумный бенефициант» — высмеивается репертуар театров того времени с мелодрамами, бессодержательными водевилями и проч. Характерно название пьесы на афише, которую держит бенефициант: «День ангела благодетеля помещика, или Отец своих крестьян». В альманахе, издаваемом Некрасовым, такое название воспринималось только в сатирическом плане. Вторая карикатура Неваховича «Слуга и барин», помещенная в этом же альманахе, также имела разоблачительный характер.

Новые тенденции в живописи и графике развивались в борьбе со старыми, вызывали яростное противодействие со стороны реакционно-охранительного лагеря и цензуры. Так, иллюстрация Агина к «Капитану Копейкину» была запрещена цензурой и появилась только через пятьдесят лет. Не мог появиться и портрет Белинского, написанный Н. А. Степановым для «Иллюстрированного альманаха». В картине Федотова «Свежий кавалер» цензура потребовала снять изображение ордена на груди чиновника, а затем и переименования картины.

Все это свидетельствует о большой общественной важности нового направления передовой живописи и графики 40-х годов.

Общность эстетических принципов передового течения русской литературы 40-х годов XIX в. — натуральной школы, и творчества наиболее талантливых и прогрессивных представителей других видов искусства свидетельствует о наличии общих причин, вызвавших эти принципы к жизни, об их громадной социальной и культурной важности.

Нам кажется несколько необоснованным утверждение С. М. Петрова, что «проблема реализма как художественного метода в литературе должна решаться на основе общей теории искусства путем анализа развития реализма

не в искусстве вообще, а именно в художественной литературе, ибо каждый вид искусства, как своеобразная художественная форма отражения действительности, имеет свои специфические особенности и свои возможности» [1].

Бесспорно, каждый вид искусства имеет свои специфические особенности, которые должны быть изучены. Но несомненно также и то, что специфические особенности являются конкретной формой проявления общих эстетических закономерностей, без изучения и постижения которых невозможно осмыслить и самые специфические особенности. Изучая специфику каждого явления, необходимо помнить и о том общем, что сближает данное явление с другими, ему родственными. Попытка выяснить специфику того или иного вида искусства вне связи с другими, в конечном счете, приведет к отрыву искусства от жизни, абсолютизации его формальных особенностей.

Специфическое и общее должно быть рассматриваемо в их диалектическом единстве.

Кроме того, изучение того или иного вида искусства вне его связи с другими невыгодно и с точки зрения эффективности такого изучения. Нередко бывает так, что какой-то общий эстетический закон особенно полно и ярко проявляется в одном из видов искусства. Изолированное изучение потребует значительно больших затрат труда, чтобы выяснить то, что при сопоставлении с другими видами искусства станет ясным само по себе.

VII

Одним из важнейших моментов, определяющих ценность и значение литературы данного народа в культурном развитии этого народа и всего человечества, является ее оригинальность, национальная самобытность. Нужно сказать, что и в этом отношении русская литература 40-х годов сделала значительный шаг вперед.

Уже в художественной программе поэтов-декабристов самобытность литературы рассматривалась как одна из самых первоочередных задач, без решения которой невоз-

---

[1] С. М. Петров, Проблемы реализма в художественной литературе, М., 1962, стр. 17.

можно ее дальнейшее развитие. В. Кюхельбеккер в статье «О направлении нашей поэзии» писал: «...да создастся для славы России поэзия истинно русская; да будет святая Русь не только в гражданском, но и в нравственном мире первою державою во вселенной!— Вера праотцев, нравы отечественные, летописи, песни и сказания народные — лучшие, чистейшие, вернейшие источники для нашей словесности» [1].

В реалистическом искусстве 40-х годов, своими корнями уходящем в толщи народной жизни, национальность и самобытность проявляются с такой полнотой и художественностью, как никогда ранее. В. Г. Белинский в обзорной статье «Русская литература в 1845 году» главную заслугу новой школы видит в том, что она осуществила «окончательно стремление нашей литературы, желавшей сделаться вполне национальной, русскою, оригинальною и самобытною...» [2] То, что в предшествовавшей русской литературе являлось лишь тенденцией, в 40-е годы, в связи с дальнейшим утверждением основ реализма, получило свое осуществление. Сблизить литературу с жизнью, с народом и значило, по словам Белинского, «сделать ее выражением и зеркалом русского общества, одушевить ее живым национальным интересом» [3].

Органическая связь, взаимообусловленность реализма и национальной самобытности подтверждается и развитием первоэлемента художественной литературы — национального литературного языка. «...Можно предполагать наличие строгого закономерного соотношения между оформлением реализма как специфического метода словесно-художественного изображения и процессами образования национальных литературных языков и стилей национальных литератур»,— заключает академик В. В. Виноградов [4]. Закономерность эта сводится к тому, что «...реализм как словесно-художественная система в литературе того или иного народа не может сложиться до образования соответствующего национального литературного языка...» [5] И это понятно: для выражения в художе-

---

[1] «Мнемозина», П.-М., 1824, стр. 42.

[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 388.

[3] Там же.

[4] В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, Гослитиздат, М., 1959, стр. 466.

[5] Там же.

ственном произведении существенных социальных черт как черт национально типических, что является одним из главнейших аспектов реализма, необходимы и соответствующие словесные изобразительные средства. Не случайно Пушкин, творчество которого положило прочное начало реализма в русской литературе, явился и основоположником национального литературного языка.

Каждый шаг литературы по пути реализма и народности означал новое ее достижение в сфере оригинальности, национальной самобытности.

Гегель в своих «Лекциях по эстетике» дает такое определение оригинальности в искусстве: «Оригинальность... тождественна с истинной объективностью и соединяет в себе то, что проистекает из требований субъективности художника, и то, что вытекает из требований самого предмета, *таким* образом, что ни в одном из этих двух аспектов художественного творчества не остается ничего чуждого другому» [1].

Оригинальность — непременное требование искусства. Оригинальность нельзя отождествлять со своеобразием. Истинная оригинальность — это, конечно, и своеобразие, но своеобразие, лишенное произвола, случайности. Оригинальность проявляется в том, что данный художник, благодаря индивидуальным особенностям своего дарования, культуры, философских взглядов, жизненного опыта и т. д., сумел открыть какую-то новую область, даже частицу реальной действительности или обнаружить новые стороны, свойства, связи уже известного явления.

Наибольший простор для оригинальности предоставляет реалистическое искусство, требующее от художника новых открытий, все нового и нового художественного познания жизни.

Оригинальность народа выражается в его национальной самобытности. На первый взгляд может показаться, что в наибольшей степени национально-самобытным является романтическое искусство. В этом нас убеждает интерес романтиков к прошлому своего народа, фольклору, национальной красочности, яркости, экзотике и т. д. Однако идеализация прошлого романтиками, старание именно в минувших эпохах народной жизни увидеть расцвет национального начала ограничивает, сковывает возмож-

---

[1] Гегель, Соч., т. XII, Соцэкгиз, М., 1938, стр. 303.

ности познания жизни народа, выявления его национальных черт. Если перед нами национальность живая, развивающаяся, то ее национальная самобытность наиболее полно проявляется в ее современной жизни, представляющей более высокую ступень в истории данной нации, на которой духовная сущность народа обнаруживает себя полней, богаче, чем раньше.

Нельзя забывать также, что национальная самобытность не есть что-то когда-то раз навсегда данное тому или иному народу. Национальная самобытность развивается вместе с народом, нацией. Она утрачивает одни черты и обретает новые. И если писатель или социолог XX века, стремясь определить самобытные черты своего народа, обратится к историческим фактам XVI века, он рискует выдать за таковые то, что давно уже отжило, потеряло свой смысл и значение и ни в какой степени не характеризует сегодняшнего дня нации. Поэтому «Мертвые души» и «Евгений Онегин» в большей степени характеризуют русский народ XIX в., чем исторические песни и думы Рылеева.

Обращение романтиков к прошлому в поисках национальной специфики обнаруживает возникшую в этом потребность, но не удовлетворяет ее. По мере развития нации формы проявления национальной самобытности становятся все сложнее и тоньше. Они все меньше выражаются во внешности народа (одежде, нравах, обычаях и т. д.), но зато все больше проявляются в его умственных и нравственных качествах, обусловленных и порожденных обстоятельствами общественно-исторической жизни данного народа и в прошлом, и в настоящем.

Если в эпоху декабристов прогрессивный романтизм способствовал развитию национальных самобытных начал в искусстве, то в 40-е годы «...для эпигонов романтической поэзии,— пишет Б. Я. Бухштаб,— характерна западническая ориентация, противоположная устремлениям реалистической литературы к описанию русской жизни, родной природы, национального быта. У рядовых поэтов-романтиков 40-х годов процветают баллады и романсы, в которых вулканические страсти действуют в экзотической обстановке...» [1]

---

[1] Б. Я. Бухштаб, Поэты сороковых годов.— В кн.: «История русской литературы», т. VII, Изд-во АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 664.

Для новых взглядов на самобытность, национальную специфику, сложившихся в 40-е годы, в высшей степени характерно высказывание великого русского реалиста Н. В. Гоголя: «И всякой народ, носящий в себе залог сил, полный творящих способностей души, своей яркой особенности и других даров бога, своеобразно отличился каждый своим собственным словом, которым, выражая какой ни есть предмет, отражает в выраженьи его часть собственного своего характера» [1]. Итак, степень оригинальности, самобытности художника, проявления в его творчестве национальных особенностей прямо пропорциональна глубине проникновения его в сущность изображаемого предмета. И, значит, национальная самобытность в основном раскрывается в способе мышления, отношения к объективному миру, а не тщательном фиксировании внешних признаков национальной жизни.

Национальная самобытность — одно из главнейших условий не только оригинальности, но и художественности. В ней проявляется одна из основных специфических черт художественного сознания. «Так как предметом поэзии служит не всеобщее в научной абстракции, но изображение разумного в его индивидуальном проявлении, то поэзии повсюду нужны национальные черты, из которых она исходит»,— писал Гегель [2].

Национальную самобытность не выдумывают, не создают, а познают, открывают в результате глубокого художественного проникновения в жизнь нации, и такому проникновению в наибольшей степени отвечает реалистическое искусство. Вот поэтому-то Белинский проблему самобытности русской литературы связывал именно с творчеством Гоголя и натуральной школы. Он писал, что «в лице писателей натуральной школы русская литература пошла по пути истинному и настоящему, обратилась к самобытным источникам вдохновения и идеалов, и через это сделалась и современною и русскою» [3].

Самобытность русской литературы Белинскому представлялась непременным условием ее истинности. Оригинальность, истинность, национальная самобытность самым органическим образом связаны с реализмом. Вне этого

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 109.
[2] Гегель, Соч., т. XIV, М., 1958, стр. 173.
[3] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 314.

искусство не существует; космополитизм и искусство несовместимы. «...Пора перестать думать, что можно возвысить искусство, представляя его то каким-то бродягою, без дома и отечества.., то прелестницею не из денег, а по страсти к ремеслу...» — писал Белинский [1].

Реализм, народность литературы самым органическим образом связаны с ее самобытностью. Литература, по словам Белинского, «постоянно стремилась к самобытности, народности, из реторической стремилась сделаться естественною и *натуральною*. Это стремление, ознаменованное заметными и постоянными успехами, и составляет смысл и душу истории нашей литературы» [2].

Самобытность, борьба с космополитизмом для Белинского непременное условие развития не только искусства, но культуры вообще. С радостью и гордостью он заявляет, что и в науке нашей «уже заметен поворот к самобытности» [3]. Поворот к самобытности — залог перспектив ее развития.

Страстный защитник и пропагандист самобытности, национальности, народности был и сам истинно русским по складу души, смелости и широте ума, органическому стремлению к материалистическому объяснению мира.

Тургенев вспоминал о Белинском: «Да, он чувствовал русскую суть, как никто... Он... тоньше всех и вернее всех умел оценить и дать уразуметь другим то, что было действительно самобытного, оригинального в произведениях нашей литературы» [4].

Герцен писал о «складе русского ума» Белинского, сумевшего определить и разоблачить идеалистический, оторванный от жизни характер философской мысли Гегеля [5].

Борьба с космополитизмом, утверждение самобытности, национальности в русской литературе были проявлениями демократической идеологии. Представители реакционного лагеря в литературе, противники натуральной школы, были проповедниками идей космополитизма, национального нигилизма, лакейства перед буржуазным западом.

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 92.

[2] Там же, стр. 294.

[3] Там же, стр. 315.

[4] И. С. Тургенев, Собр. соч. в двенадцати томах, т. X, стр. 294.

[5] А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. VII, стр. 237.

Выступая против реалистической, демократической литературы, Ф. Булгарин писал: «Мы бы не прикоснулись ни к *Иллюстрации*, ни к *Отеч*[*ественным*] *запискам*, чтобы не уподобиться *Хавронье* Крылова, искавшей только сора в барских палатах, если бы не зашла речь о распространении русского языка и обязанностях литераторов привлекать к чтению произведениями европейского тона и достоинства» [1]. Не к реализму и самобытности, а к подражательности, ориентации на западноевропейские образцы призывает русских писателей представитель охранки.

Передовые писатели прекрасно видели связь между национальным нигилизмом и крепостнической идеологией и раскрывали ее в своих произведениях. Во вступлении к некрасовскому альманаху «Первое апреля» говорится о том, как встретит этот сборник реакционно настроенный читатель. «Пустячки, побасенки, так себе — ничего вздорец»,— скажут те господа, которые читают одни только интересные страницы французских романов и занимательные объявления о дрожках, лошадях и собаках» [2].

Интерес к французским романам рядом с интересом к дрожкам, лошадям и собакам прямо характеризует социальную природу тех, кому присущи подобные вкусы. И. Панаев в повести «Барышня» пишет о неуважении к своей национальной культуре как о характерной черте дворянской среды. «Да не съездить ли нам, Катюша, когда-нибудь в русский театр?» — спрашивает матушка героиню повести.

«— Какая гадость, maman! Да кто же из порядочных ездит в русский театр?» [3] — отвечает дочь.

«Львы и онагры александринского партера, купеческие сынки-кутилы и разные чиновники... обыкновенно приходят в восторг от всех двусмысленных водевильных куплетов и заставляют актеров повторять такого рода куплеты раза по три и по четыре, бормоча сквозь зубы: «се делисье!» — пишет И. Панаев в очерке «Литературная тля».— Но как-то дико смотрят они на свою родную сцену, когда на нее случайно попадет такое произведение,

---

[1] «Северная пчела», 1845, 12.V, № 106, стр. 422.
[2] «Первое апреля», СПб., 1846.
[3] И. И. Панаев, Собр. соч., т. II, М., 1912, стр. 499.

в котором с художническою смелостью изображается современная жизнь... Откуда автор взял таких лиц? Можно ли выводить такие сальности на сцену? Се мове жанр!»[1] Национальный нигилизм и лакейство перед всем западноевропейским представлены здесь как групповые, типичные для определенной среды качества. Господствующим классам поместно-крепостной России чуждо чувство глубокой, беззаветной любви к родине. Отношение к родине у них чисто эгоистическое, продиктованное личными выгодами и интересами. Тургенев в поэме «Помещик» показывает «желудочный» характер любви помещиков-крепостников к родине.

Помещик едет. Легкий сон,
Надежный друг людей дородных,
Им овладел... не видит он
Равнин окрестных плодородных.
О Русь! Люблю твои поля,
. . . .
Но дворянин мой хладнокровно
Поля родные проезжал;
Он межевал их полюбовно,
Но без любви воспоминал[2].

Передовые люди 40-х годов прекрасно понимали, что оригинальность, национальная самобытность литературы тесно связаны с ее демократизацией, так как именно в трудовой части общества, демократических его кругах наиболее полно проявлялись названные черты. «Наша народность довольно оригинальна и содержит довольно глубокий поэтический элемент, чтоб трудиться представить ее в поэтических образах. И именно надо опуститься в низший слой общества»,— писал Н. П. Огарев[3].

В «Современнике» за 1847 г. (т. I, кн. I), в отделе «Смесь», появился первый рассказ Тургенева из цикла «Записки охотника» — «Хорь и Калиныч». В этом рассказе, положившем начало знаменитому сборнику Тургенева, который сыграл такую исключительную роль в борьбе с крепостничеством, великий русский писатель показал два типа русского крестьянина и в каждом из них его глубинную, национальную сущность. О Хоре писатель замечает следующее: «...из наших разговоров я вынес

---

[1] И. И. Панаев, Собр. соч., т. II, стр. 353—354.
[2] «Петербургский сборник», СПб., 1846, стр. 196.
[3] М. Гершензон, Образы прошлого, М., 1912, стр. 444.

одно убеждение, которого, вероятно, никак не ожидают читатели,— убеждение, что Петр Великий был по преимуществу русский человек, русский именно в своих преобразованиях. Русский человек так уверен в своей силе и крепости, что он не прочь и поломать себя... Что хорошо — то ему и нравится, что разумно — того ему и подавай, а откуда оно идет,— ему все равно» [1].

Замечательно, что национальную принадлежность лучших качеств царя-преобразователя Тургенев увидел не в дворянской среде, а в среде простого народа. Здравый смысл, постоянное стремление понять и усвоить все лучшее, неутомимая энергия, практическая смекалка и т. д.— вот что свойственно Хорю как одному из представителей русского народа. «Толкуя с Хорем,— пишет Тургенев,— я в первый раз услышал простую, умную речь русского мужика» [2].

Внешность Хоря, напоминавшая Тургеневу Сократа, его манеры, привычка держать себя с достоинством и независимо — все это обнаруживает в нем человека незаурядной духовной силы и энергии.

Может показаться, что Тургенев представил Хоря не как носителя национальных черт, а как какое-то редкое исключение, человека во всех отношениях особенного. Но стоит только присмотреться к рассказу повнимательней, чтобы обнаружить нечто противоположное.

Рассказ начинается описанием различия «между породой людей в Орловской губернии и калужской породой» [3], которое сводится к тому, что орловцы — барщинные, а калужане — оброчные. Крепостное право безжалостно подавляло и убивало в орловцах все их лучшие национальные, народные черты. Хорь изображен как представитель оброчных крестьян Калужской губернии, но даже среди них он пользовался особыми преимуществами независимости и свободы, что дало возможность более полного развития и проявления в нем природного дарования, лучших черт характера. «Благодаря исключительности своего положенья, своей фактической независимости, Хорь говорил со мной о многом, чего из другого рычагом не выворотишь, как выражаются мужики, жерновом не выме-

---

[1] И. С. Тургенев, Собр. соч. в двенадцати томах, т. I, стр. 85.
[2] Там же.
[3] Там же, стр. 75.

лешь»[1]. То, что свойственно Хорю, характерно и для других русских мужиков, да только подавлено в них бесправным, рабским положением.

Заметим, что, рисуя Хоря как носителя русских национальных черт, Тургенев не стремится вопреки исторической правде создать сусальный, идеализированный образ.

В соответствии с жизненной правдой Тургенев отмечает в Хоре и несимпатичные черты, которые были порождены условиями жизни и быта крестьянства в то время. «Впрочем,— пишет автор,— как он умен ни был, водились и за ним многие предрассудки и предубеждения. Баб он, например, презирал от глубины души, а в веселый час тешился и издевался над ними»[2].

Калиныч — другой тип русского крестьянина, в нем воплощена поэтическая сторона русского национального характера. Это — поэт, философ, мечтатель с «лицом, кротким и ясным, как вечернее небо»[3].

Эти два образа представляют собой как бы две противоположности. «Хорь был человек положительный, практический, административная голова, рационалист; Калиныч, напротив, принадлежал к числу идеалистов, романтиков, людей восторженных и мечтательных»[4]. Рисуя их, Тургенев показывает нам два полюса одного и того же явления, две разных стороны народной души. При всей их несхожести они симпатизируют друг другу, дополняют друг друга и даже проявляют некоторую общность во вкусах: «Калиныч пел довольно приятно и поигрывал на балалайке. Хорь слушал, слушал его, загибал вдруг голову набок и начинал подтягивать жалобным голосом. Особенно любил он песню «Доля ты моя, доля!».., подпирал щеку рукой, закрывал глаза и продолжал жаловаться на свою долю...»[5] И в этой любви Хоря к заунывной, грустной русской песне, которая, казалось бы, не соответствовала ни его натуре, ни судьбе, приоткрывалась в нем душа русского человека.

Рассказ «Хорь и Калиныч» был высоко оценен Белинским, который увидел в главных героях рассказа выражение самобытных русских характеров: «Хорь, с его

---

[1] И. С. Тургенев, Собр. соч. в двенадцати томах, т. I, стр. 85.
[2] Там же.
[3] Там же, стр. 79.
[4] Там же, стр. 82—83.
[5] Там же, стр. 86.

практическим смыслом и практическою натурою, с его грубым, но крепким и ясным умом, с его глубоким презрением к «бабам» и сильной нелюбовью к чистоте и опрятности,— тип русского мужика, умевшего создать себе значущее положение при обстоятельствах весьма неблагоприятных. Но Калиныч — еще более свежий и полный тип русского мужика: это поэтическая натура в простом народе» [1].

Эти же два русских народных типа встречаем и в поэтическом рассказе «Бежин луг», посвященном крестьянским детям. В образе Павлуши нельзя не почувствовать чего-то родственного Хорю. «Я невольно полюбовался Павлушей. Он был очень хорош в это мгновение. Его некрасивое лицо, оживленное быстрой ездой, горело смелой удалью и твердой решимостью. Без хворостинки в руке, ночью, он, нимало не колеблясь, поскакал один на волка... «Что за славный мальчик!» — думал я, глядя на него» [2].

Другой мальчик Костя очень напоминает нам Калиныча, это та же мечтательная, поэтическая натура. «...Костя, мальчик лет десяти, возбуждал мое любопытство своим задумчивым и печальным взором. Все лицо его было невелико, худо, в веснушках, книзу заостренно, как у белки; губы едва было можно различить; но странное впечатление производили его большие, черные, жидким блеском блестевшие глаза; они, казалось, хотели что-то высказать, для чего на языке,— на его языке по крайней мере,— не было слов» [3].

Еще один русский национальный тип изображен Тургеневым в рассказе «Однодворец Овсяников»: «Представьте себе, любезные читатели, человека полного, высокого, лет семидесяти, с лицом, напоминающим несколько лицо Крылова, с ясным и умным взором под нависшей бровью, с важной осанкой, мерной речью, медлительной походкой: вот вам Овсяников» [4]. Особенно выразительно это сравнение Овсяникова с Крыловым. В воспоминаниях о великом русском баснописце Тургенев так опи-

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 346.
[2] И. С. Тургенев, Собр. соч. в двенадцати томах, т. I, стр. 171.
[3] Там же, стр. 165.
[4] Там же, стр. 128.

сывал его внешность: «Ни сонливости, ни внимания на этом обширном, прямо русском лице — а только ума палата... да по временам что-то лукавое словно хочет выступить наружу...»[1] Внешность Крылова была для Тургенева выражением национальных черт русского характера. Именно такой смысл и имеет сопоставление наружности Овсяникова с Крыловым.

В пении Якова Турка — героя рассказа «Певцы» — также отразился народный склад его души. «Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем, и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны»[2].

Носителями лучших национальных черт выступают в 40-е годы представители демократических слоев общества, деятельность которых отражала интересы широких народных масс и в первую очередь крепостного крестьянства. Любовь к родине, борьба за самобытность русской культуры, как конкретное проявление этой любви, была одним из основных признаков, по которому можно определить, к одной или к разным общественным группам относятся близкостоящие друг к другу деятели. Так, например, уже в 40-е годы заметна принципиальная разница между позицией Белинского и Боткина, выступавших тогда под одним знаменем. Белинский в письме к Боткину (декабрь 1847 г.) характеризует свое отношение к повести Григоровича, которая, как видно из письма, не понравилась Боткину: «С твоим мнением о повести Григоровича я не совсем согласен. Длинноты из нее были выкинуты — это вялые описания природы,— я сам зачеркнул одно такое место. Остались длинноты существенные, которым повесть обязана своими достоинствами. Наша разница в воззрении происходит от разницы наших отношений к р у с с к о й повести. Для меня иностранная повесть должна быть слишком хороша, чтобы я мог читать ее без некоторого усилия, особенно вначале; и трудно вообразить такую гнусную русскую, которой бы я не мог осилить (доказательство — я прочел с начала до конца «Веру» в «Отечественных записках» — да и задам же

---

[1] И. С. Т у р г е н е в, Собр. соч. в двенадцати томах, т. X, стр. 329.

[2] И. С. Т у р г е н е в, Собр. соч. в двенадцати томах, т. I, стр. 306.

я ей при обзоре!), а будь повесть русская хоть сколько-нибудь хороша, главное — сколько-нибудь *дельна*,— я не читаю, а пожираю с жадностию собаки, истомленной голодом. Я знаю, плохой иностранной повести ты читать не станешь, а не очень хорошей — и начнешь да [не] кончишь; но к русской повести ты еще требовательнее и строже. Стало быть, мы с тобой сидим на концах» [1]. В этом, казалось бы, частном факте сказалось различное отношение двух критиков к русской национальной культуре. В одном случае — патриотизм, забота о развитии родной литературы, в другом — либерально-буржуазный, гедонистский, космополитический взгляд на национальное искусство. Объяснение Белинского — «мы с тобой сидим на концах» — подчеркивает принципиальность этой разницы.

Но было бы несправедливо думать, что Белинский и писатели-реалисты 40-х годов, ратуя за национальную самобытность, стремились изолировать русскую литературу от достижений мировой культуры.

Именно в 40-е годы XIX в. русская передовая литература, сделав такой шаг вперед в смысле самобытности и оригинальности, имела, как никогда прежде, много общего с реалистической литературой Англии и Франции и в плане идейной проблематики, и по некоторым весьма существенным чертам художественной формы.

Обратимся к творчеству гениального английского реалиста Чарльза Диккенса 30—40-х годов, чтобы убедиться в этом.

Его «Очерки Боза» (1836—1837 гг.) включают цикл очерков под общим названием «Картинки с натуры», в которых описываются улицы Лондона, их посетители, типичные уличные сценки и т. д. В первом очерке под названием «Улица. Утро» изображены те, кого можно увидеть на лондонских улицах ранним утром: «...Последний бездомный бродяга, которого нищета выгнала на улицу, а полиция не удосужилась оттуда убрать, забился, дрожа от холода, в какой-нибудь угол между каменных стен, чтобы хоть во сне увидеть тепло и пищу... Странного вида нечесанные, осоловелые существа — нечто среднее между трактирщиком и кучером наемной кареты — начинают отворять ставни в питейных заведениях... Вот

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, стр. 444—445 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

бодрым шагом прошел на работу каменщик, в руке у него узелок с обедом...» [1]

В одиннадцать часов облик улиц меняется: «Товары в витринах манят взор покупателя; лавочники облачились в приличные сюртуки с белым шейным платком и делают вид, что в жизни своей не мыли окон и даже не знают, как за это взяться» [2].

В таком же духе физиологического очерка Гоголь описывает Невский проспект в одноименной повести: «Начнем с самого раннего утра, когда весь Петербург пахнет горячими, только что выпеченными хлебами и наполнен старухами в изодранных платьях и салопах, совершающими свои наезды на церкви и на сострадательных прохожих. Тогда Невский проспект пуст: плотные содержатели магазинов и их комми еще спят в своих голландских рубашках, или мылят свою благородную щеку и пьют кофий; нищие собираются у дверей кондитерских, где сонный ганимед, летавший вчера, как муха, с шеколадом, вылезает с метлой в руке без галстуха и швыряет им черствые пироги и объедки. По улицам плетется нужный народ: иногда переходят ее русские мужики, спешащие на работу...» [3] Смысл сопоставления не столько во внешнем сходстве этих двух описаний, сколько в общности подхода писателей к изображаемому, в стремлении отразить наиболее существенные, типичные черты времени.

Нельзя здесь не вспомнить произведения Бальзака 40-х годов — «История и физиология Парижских бульваров от церкви св. Магдалины до Бастилии». Здесь, как и в «Очерках Боза» Диккенса, и в «Невском проспекте» Гоголя, описывается жизнь самой крупной артерии столицы, отражающая социальные контрасты большого города. Автор очерка считает необходимым в лоб противопоставить аристократической, буржуазной части парижских бульваров — пролетарскую, бедняцкую: «Это.. бульвар черни: он только вечером представляется во всем своем блеске; днем он мрачен, безжизнен, бесхарактерен, а вечером он оживлен до нельзя... Тут только копышется на-

---

[1] Чарльз Диккенс, Собр. соч. в тридцати томах, т. I, Гослитиздат, М., 1957, стр. 102—103.

[2] Там же, стр. 108.

[3] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. III, 1938, стр. 10.

род; тут только живописец может изучить лохмотья, капиталист встречает взоры, наводящие на него дрожь»[1]. Очерк был напечатан в французском сборнике «Бес в Париже» («Le Diable à Paris», Hetzel, 1845—1846), который вышел в русском переводе в Петербурге в 1846 г. Над «Невским проспектом» Гоголь начал работать уже в конце 1833 — начале 1834 гг., а издана была повесть Гоголя в 1835 г. Таким образом, предположения о влиянии Диккенса или Бальзака исключаются. Общность объектов художественного изображения, идейно-тематическая близость, перекличка в решении поставленных проблем были продиктованы в данном случае самой действительностью, близостью эстетических взглядов[2].

Говоря об общности в манере письма между реалистами Запада 40-х годов и писателями русской натуральной школы, нельзя не обратить внимания на стремление изображать типы, портреты типичных представителей определенных разрядов, категорий людей. Так, у Диккенса серия «Лондонские типы» включает целую галерею таких портретов. Вот тип старого гуляки. «Если бы нам,— пишет Диккенс,— довелось составлять классификацию общества, то один особый род людей мы сразу отнесли бы к рубрике «Старых гуляк»[3]. Глава под названием «Благородные оборванцы» посвящена этому типу людей и т. д. Перед нами как бы художественная систематика общества, коллекция портретов-типов, в которых на первом плане не индивидуально-психологические особенности субъекта, а групповые, коллективные.

Целый ряд всевозможных физиологий, физиологических сборников издается в это же время во Франции. И здесь «Массовая физиология не создала индивидуализированных типов народной среды, полноценных, типических, народных характеров. Ее персонажи обычно безымянны; их задача — максимальное обобщение наиболее распространенных, часто повторяющихся признаков, ха-

---

[1] «Бес в Париже», ч. II, СПб., 1846, стр. 69—70.

[2] Показательно, что Бальзак, рисуя аристократическую часть Парижских бульваров, сравнивает ее с Невским проспектом. Он пишет: «Этот же феномен является в Петербурге: вся жизнь Невского проспекта сосредоточена между Морской и Аничковым дворцом». Внимание обоих писателей привлекают явления одного порядка.

[3] Чарльз Диккенс, Собр. соч. в тридцати томах, т. I, стр. 321—322.

рактеризующих человека данной профессии или социального слоя»[1].

В физиологиях отразилось стремление времени к научной классификации общества, попытка использовать научные методы и приемы в художественном познании. Смысл этой попытки объяснял Бальзак в предисловии к «Человеческой комедии»: «Не создает ли общество из человека, соответственно среде, где он действует, столько же разнообразных видов, сколько их существует в животном мире?.. Если Бюффон создал изумительное произведение, попытавшись представить в одной книге весь животный мир, то почему бы не создать подобного же произведения о человеческом обществе?»[2]

Одно из важнейших открытий реализма XIX века, явившееся следствием развития социальных и естественных наук,— формирование человеческой личности средой — было общим достоянием и русского, и западноевропейского художественного познания. Оно проявилось в подчеркивании писателями-реалистами органического единства среды и личности. Иногда художники специально отмечают сходство вещей и их хозяев. Так, Диккенс, рисуя тип благородного оборванца, его истершуюся одежду с остатками былого щегольства, завершает его портрет такими словами: «И что нас особенно поразило в нем, это то, что сами книги, перед ним лежащие,— потрепанные два фолианта в замшелом, изъеденном червями, но хранящем следы былого изящества переплете,— смотрели благородными оборванцами»[3].

Невольно вспоминается и обстановка в доме гоголевского Собакевича, каждая вещь которой как бы заявляла: «И я тоже Собакевич!»

Нельзя не отметить и такую особенность передовой английской и французской литературы этой поры, как демократизация героя. Ф. Энгельс в связи с выходом в свет «Парижских тайн» Эжена Сю в 1844 г. писал: «...место королей и принцев, которые прежде являлись героями подобных произведений, в настоящее время начинает занимать бедняк, презираемый класс, чья жизнь

---

[1] «История французской литературы», т. II, Изд-во АН СССР, М., 1956, стр. 362.

[2] «Бальзак об искусстве», «Искусство», М., 1941, стр. 5.

[3] Чарльз Диккенс, Собр. соч. в тридцати томах, т. I, стр. 345.

и судьба, радости и страдания составляют содержание романов.., это новое направление среди писателей, к которому принадлежат Жорж-Санд, Эжен Сю и Боз (Диккенс), является, несомненно, знамением времени» [1].

То же знамение времени характерно и для русской реалистической литературы 40-х годов. В английской и французской литературах, так же как и в русской, широкое развитие получает книжная иллюстрация, появляются многочисленные иллюстрированные сборники.

Количество аналогий между русской, английской, французской и др. литературами 40-х годов можно было бы значительно увеличить. Что же является причиной этого сходства?

Как и каждая великая литература, русская литература развивалась не в стороне от столбовой дороги всемирной культуры. Русское общество и писатели знакомились с английской, французской и другими литературами как в переводах, так и непосредственно в оригиналах. На страницах русских журналов того времени публиковалось немало отзывов о тех или иных явлениях в иностранных литературах. Однако мнения передовой русской критики вовсе не были апологетическими. Ценя достоинства лучших зарубежных произведений, наша критика всегда указывала и на их недостатки.

Белинский в письме к Боткину (декабрь 1847 года) дает такую оценку «Домби и сыну» Диккенса: «Это что-то уродливо, чудовищно прекрасное! Такого богатства фантазии на изобретение резко, глубоко, верно нарисованных типов я и не подозревал не только в Диккенсе, но и вообще в человеческой натуре...

...Зачем он так мало *личен*, так мало *субъективен*, так мало человек — и так много англичанин!.. Зачем не дано ему сознательных симпатий и стремлений хоть на столько, сколько их у Eugène Sue!» [2] Этот недостаток творчества Диккенса — отсутствие ярко выраженной авторской позиции, субъективного подхода к изображаемому — Белинский отмечал не раз.

В № 12 «Отечественных записок» за 1846 год появилась рецензия на петербургское издание уже упоминавшегося французского физиологического сборника «Бес в Париже». Рецензент высказывает много принципиальных

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. 2-е, т. I, стр. 542.
[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, стр. 445—446.

критических замечаний по целому ряду очерков. Он считает, что авторы очерков нередко уделяют слишком много внимания явлениям незначительным, не характерным для Парижа как средоточия «жизни политической, промышленной, ученой, художественной и литературной», между тем как «в Париже возникают и движутся вопросы, от которых зависит настоящее и будущее человечества», «Париж есть та великая мастерская, где вырабатываются плодотворные идеи, которыми живет и движется современный мир» [1]. По мнению рецензента, французским писателям нужно показать «свои национальные особенности и свой местный отпечаток, резко отличающий его (Париж.— *Д. Ч.*) от всех других городов Европы» [2]. Он высмеивает статьи вроде такой, например,— «Как кланяются в Париже...», считая, что в ней не отражено ничего специфического, существенного для жизни великого города.

Вместе с тем автор рецензии выделяет из сборника ряд статей, заслуживающих большого внимания. Он высоко оценивает очерк Жорж Занд «Общий взгляд на Париж», в котором «есть энергический протест против всех оскорбительных явлений современной действительности...» [3] Основная идея очерка Жорж Занд — страшная, уродующая все лучшее в человеке, уничтожающая в нем индивидуальность власть денег, погоня за прибылью в буржуазном обществе — была близка русским писателям-реалистам и разрабатывалась в русской литературе 30—40-х годов.

Высокую оценку рецензента получает также очерк О. Бальзака «Физиология супружеской жизни в Париже» и в особенности очерк Таксиля Делора «Неделя из жизни парижской работницы...» В очерке рассказывается история девушки, которую нужда выгнала из деревни. Она поступает в Париже на фабрику работницей, но и здесь не находит себе приюта. Ее начинает преследовать приказчик, который не одну такую обесчестил и бросил.

Показывая, что история его героини типична, автор очерка рисует тяжелое положение фабричных работниц вообще. Нищета, безработица, бесправие представлены в

---

[1] «Отечественные записки», 1846, т. XLIX, № 11-12, разд. VI, стр. 113—114.

[2] Там же, стр. 113.

[3] Там же, стр. 115.

очерке как явления, неизбежные для буржуазного, капиталистического строя жизни.

Такие очерки для России 40-х годов XIX в. имели огромное значение. Они вскрывали истинную сущность того капиталистического строя, который только начинал развиваться в России, и способствовали росту критических настроений, разрушению всяких иллюзий относительно оздоровляющей общественной роли буржуазии.

Ясно, что общность в проблематике и даже зачастую в самом подходе к художественному отражению жизни между западноевропейской и русской литературами не была результатом простого влияния, а была обусловлена теми общими тенденциями, которые существовали в самой социальной действительности тех лет.

Общность идейно-эстетических устремлений передовой русской и западноевропейской литератур проявлялась не только в художественных произведениях, но и в критике 40-х годов. В. И. Кулешов, характеризуя дух критики, анализа, провозглашенный в русской литературе выступлениями Белинского 40-х годов, замечает: «Эти статьи Белинского своим пафосом перекликались с европейским критическим движением, которое с 1842 года и в Западной Европе вступило в новую, наиболее боевую фазу» [1]. Но русская революционно-демократическая критика, как справедливо считает В. И. Кулешов, развивалась самостоятельно и во многом преодолевала ограниченность западноевропейской критической мысли. «Белинский заявил в статье «Речь о критике»: мы, передовые русские люди, группирующиеся вокруг «Отечественных записок» с их новым критическим направлением, «не можем удовлетворяться ни одной из европейских критик, замечая в каждой из них какую-то односторонность и исключительность» [2].

Русские хорошо знали западноевропейскую литературу, критически усваивали ее достижения, но только в тех случаях, когда этого требовало развитие русской жизни, ее национальных самобытных начал.

Требование самобытности в литературе неразрывно связано з ростом чувства патриотизма, национального и социального самосознания русского народа. В этом про-

---

[1] В. И. Кулешов, «Отечественные записки» и литература 40-х годов XIX в., Изд-во Московского университета, 1958, стр. 103.

[2] Там же, стр. 104.

цессе огромную роль сыграла Отечественная война 1812 года, а затем — дальнейшая демократизация русского общества в конце 30-х и в 40-х годах; приход в ряды передовой русской интеллигенции выходцев из демократических слоев общества.

Пропагандируя издание «Наши, списанные с натуры русскими», «Отечественные записки» ссылались на соответствующие английские и французские издания. Однако не эти издания вызвали к жизни идею сборника «Наши, списанные с натуры русскими», а глубинные тенденции русского литературного процесса 40-х годов. Значительно раньше выхода в свет французского сборника «Французы в их собственном изображении» (1840—1842) в статье «Петербургские записки 1836 года» Гоголь горячо призывал русских художников изображать жизнь своего народа, его национально-самобытные особенности. «Русского мы просим! — писал великий писатель.— Своего давайте нам! Что нам французы и весь заморский люд, разве мало у нас нашего народа? Русских характеров! своих характеров. Давайте нас самих» [1]. Здесь же говорится о необходимости развития русской национальной оперы. «Какую оперу,— с восторгом заявляет писатель,— можно составить из наших национальных мотивов!» [2] Народные песни, какими так богата Россия,— вот почва, из которой должно вырасти наше оперное искусство.

Развитие театра Гоголь ставил в прямую связь с созданием пьес из русской национальной жизни. «Всеобщая жалоба на недостаток таланта в актерах. Но где же развиться талантам, на чем развиться? Разве попадается им хоть одно лицо русское, которое могли бы они живо представить себе?» — спрашивает Гоголь [3]. И это мнение не только Гоголя, а всей мыслящей, передовой России.

«Отечественные записки», объявляя об издании сборника «Наши, списанные с натуры русскими», указывали на основное его достоинство: «Самое название это показывает уже, что вся книга будет состоять из статей оригинальных русских, ибо предметом их будут русские нравы, русские физиономии, русские характеры» [4].

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 560.
[2] Там же, стр. 184.
[3] Там же, стр. 560.
[4] «Отечественные записки», 1841, т. XV, № 4, отд. VI, стр. 69.

Стремление к познанию «нас самих» сказалось не только в литературе, но и в живописи 40-х годов. В 1845 году Щедровским был издан своеобразный альбом рисунков под названием «Вот наши! с Натуры!», в котором собрана целая серия сценок из народной жизни, портретов представителей демократических слоев русского общества — кучеров, прачек, водоносов, крестьян, пришедших в город в поисках заработков, печников, плотников и т. д.

Все это нельзя объяснить заимствованием. Враги натуральной школы пытались представить новое реалистическое направление чем-то беспочвенным, вывезенным из заграницы. Так, например, Вяземский в статье «Языков — Гоголь» доказывал, что натуральная школа чужда русской национальной жизни, что она — плод заимствования и подражания западноевропейским образцам [1]. Белинский в статье «Ответ Москвитянину» высмеивает подобные взгляды, показывает их абсолютную научную несостоятельность и абсурдность. По мнению этих критиков, пишет Белинский, «...всякое изящное произведение с социальным направлением есть... непременно французское...» [2]

Н. Г. Чернышевский, говоря о том, что в 40-е годы все передовое прогрессивное в русской жизни объединялось вокруг знамени Белинского,— борца за материалистические взгляды в философии и социологии, за реализм в искусстве,— указывал на аналогичные явления в общественной жизни других стран. Причем Чернышевский специально подчеркивает, что эта общность в воззрениях вовсе не была результатом внешнего влияния: «Деятели, стоявшие тогда во главе нашего умственного движения, конечно, ободрялись тем, что согласие с ними всех современных мыслителей Европы подтверждало справедливость их понятий; но эти люди уже не зависели ни от каких посторонних авторитетов в своих понятиях» [3]. Действительно, самые условия русской жизни 40-х годов XIX в. были близки к тому, что в это время переживала Западная Европа. Везде под влиянием резкого обострения социальных противоречий происходит переоценка ценностей, рушатся старые кумиры, возникают новые поня-

[1] См. «Санкт-Петербургские ведомости», 1847, 24 апреля, № 90; 25 апреля, № 91.

[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 254.

[3] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч. в пятнадцати томах, т. III, 1947, стр. 224.

тия и представления, вытекающие из современной живой действительности.

Идейно-художественная общность передовой русской литературы 40-х годов с литературами Запада являлась результатом сходства основных тенденций социальной жизни этих стран с тем, что переживала Россия этой эпохи: эта общность свидетельствует о том, что на русском национальном материале, русскими национальными художественными средствами ставились и решались проблемы мирового масштаба, что русская литература со своей стороны прилагала усилия к решению этих проблем, чем способствовала прогрессу искусства всего человечества.

VIII

Реализм 40-х годов был подготовлен всей предшествующей русской общественной и литературной жизнью и явился закономерным ее результатом. Как в предыдущие периоды развития общества создаются предпосылки для общественной жизни последующей эпохи, так и прогрессивная литература прошлого, давшая в свое время художественное выражение этим предпосылкам, подготавливает новый этап в литературе, возникновение новых эстетических идей и средств художественной выразительности.

Опровергая мнение «Москвитянина», считавшего, что Гоголь первый обратился к изображению «пошлой» действительности, Белинский подчеркивал, что развитие реалистических тенденций составляло основное содержание литературного процесса и до Гоголя. «Литература наша началась не с Гоголя, а между тем именно началась попыткою ввести изображение пошлого в область художества. Вспомните Кантемира. С тех пор... литература наша не оставляла вовсе этого направления. В нем блистательно отличился Фонвизин; оно отразилось во многих лучших созданиях Державина. Пушкин начал писать своего (неоконченного впрочем) «Арапа Петра Великого», когда еще имени Гоголя не появлялось в печати. При этом не мешает вспомнить не только «Графа Нулина», всего посвященного изображению пошлости, но «Евгения Онегина», в котором изображение пошлости играет не последнюю роль. Гоголь только пошел далее всех в том, что критик «Москвитянина» разумеет под выражением:

изображение пошлости, и что, по нашему мнению, справедливее назвать изображением действительности как она есть, во всей ее полноте и истине»[1].

Эстетические принципы реализма 40-х годов XIX в. созревали в предшествующей русской литературе, существовали в ней как перспективные, развивающиеся тенденции. Причем развитие этих тенденций совершалось не на побочных путях нашей литературной истории, а в ее основном русле, в том, где она была наиболее близка к освободительному движению, к народу, где в наибольшей степени проявились ее художественные достижения. Сатирическая журналистика XVIII века, творчество Фонвизина, Крылова, Радищева и особенно основоположника новой русской литературы Пушкина и его последователей — Лермонтова и Гоголя — такова предыстория реализма 40-х годов.

Попробуем определить те элементы и особенности литературы, начиная от сатирической журналистики XVIII в., которые в свое время, может быть, и не казались особенно существенными, но показательны и важны по отношению к будущему — реализму 40-х годов.

Рассмотрение литературных предпосылок реализма 40-х годов не в начале этой работы, а после выяснения наиболее существенных его черт и закономерностей продиктовано самим типом задачи.

Последовательность историко-теоретического исследования не обязательно должна совпадать с последовательностью самого исторического процесса. В данном случае, для того чтобы определить элементы нового в литературе предыдущего периода, необходим критерий отбора и оценки этих элементов, а значит, необходимо и полное знание нового качества литературы изучаемого периода.

Ретроспективный взгляд на исследуемое явление К. Маркс считал одним из вполне правомерных, а в иных случаях абсолютно необходимых условий научного исследования. «...Намеки более высокого у низших видов животных могут быть поняты только в том случае, если само это более высокое уже известно. Буржуазная экономика дает нам, таким образом, ключ к античной и т. д.»,— писал К. Маркс[2].

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 252—253.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. 2-е, т. 12, стр. 731.

Хотя здесь Маркс говорит о методике научного исследования политической экономии, совершенно очевидно, что перед нами метод научного исследования, относящийся ко всем отраслям человеческих знаний.

Возникновение и развитие натуральной школы было связано, как уже говорилось выше, с активизацией крепостного крестьянства, подготовкой нового периода освободительной борьбы. Развитие русской сатирической журналистики XVIII в. накануне Пугачевского восстания (1772—1774) [1] было таким же закономерным явлением. Об этом свидетельствует и то обстоятельство, что самые передовые из сатирических журналов уделяли много внимания положению крепостного крестьянства, отношениям между крестьянами и крепостниками, критике помещичье-крепостнического общественного устройства.

В сатирической журналистике XVIII в. впервые в русской литературе было отчетливо и ясно выражено глубокое сочувствие крепостному крестьянину. Защита человеческих прав крепостного была одной из основных тем в творчестве почти всех более или менее значительных писателей-сатириков XVIII в. Начиная с «Трутня» Новикова, описания злоупотреблений и жестокостей крепостников не сходят со страниц сатирических журналов. Хотя до Радищева эта критика еще не имела характера всеобщего разоблачения крепостничества, все же это было уже начало тех тенденций в русской литературе, которые найдут такое яркое выражение в литературе 40-х годов XIX в. с ее гуманизмом, человечностью, борьбой за права «маленького человека».

В творчестве наиболее прогрессивных писателей XVIII в. в ряде случаев подвергается критике сословный принцип общественного устройства. Представители низших слоев общества не только признаются равными в своем человеческом достоинстве представителям господствующего класса, но нередко ставятся в моральном отношении значительно выше их, что, как мы знаем, так характерно для творчества писателей-реалистов 40-х годов.

Новиков в «Трутне» писал: «Худой тот судья.., который всякие преступления низкой только породе по

---

[1] В 1769 г. в Петербурге появляется около десяти сатирических журналов («Всякая всячина», «И то и се», «Адская почта», «Трутень», «Смесь», «Поденщина» и др.).

предубеждению приписует, как будто бы между благорожденными не было ни воров, ни разбойников, ни душегубцев. Случающиеся примеры противное доказывают, и один прощелыга, обращающийся довольно в свете, утверждает, что больше бездельства и беззакония между дворянами водится, нежели между простым народом, называемым по несправедливости подлостью» [1].

Некоторые писатели-сатирики XVIII в. считают себя выразителями вкусов третьего сословия в литературе. Так, Новиков успех своего журнала объясняет тем, что попал «на вкус мещан наших; ибо у нас те только книги третьими, четвертыми и пятыми изданиями печатаются, которые сим простосердечным людям, по незнанию их чужестранных языков, нравятся... Напротив того, книги, на вкус наших мещан не попавшие, весьма спокойно лежат в хранилищах, почти вечною для них темницею назначенных» [2]. В этом заявлении издателя «Живописца» представляет интерес и сознательная ориентация на вкусы мещан, и намек на безразличие дворянства к своей национальной литературе.

Идея нравственного превосходства человека из народа получает наиболее яркое и последовательное развитие в творчестве А. Н. Радищева. Писатель проповедует необходимость сближения прогрессивной дворянской интеллигенции с народом. Представителей господствующей среды он рисует безнадежно испорченными. Особенно замечательна в этом отношении заключительная глава «Путешествия из Петербурга в Москву» — «Слово о Ломоносове». Ломоносов Радищева предстает как олицетворение огромной интеллектуальной и моральной силы народа, скованной самодержавно-крепостническим строем. Радищев утверждает идею человеческой ценности, измеряемой только действительными заслугами перед народом: «Пускай другие, раболепствуя власти, превозносят хвалою силу и могущество. Мы воспоем песнь заслуге к обществу» [3].

Вопрос о естественном праве человека, о несоответствии крепостнического строя основным свойствам чело-

---

[1] «Трутень», 1769, лист XIII, июля 21 дня, стр. 98.

[2] «Живописец», изд. 7, СПб., 1864, стр. XI—XII.

[3] А. Н. Радищев, Путешествие из Петербурга в Москву, т. I, «Academia», 1935, стр. 421.

вечеcкой природы, о несправедливости сословного принципа, как мы знаем, займет центральное место в творчестве писателей-реалистов 40-х годов. В этом отношении передовые писатели 40-х годов являются непосредственными продолжателями демократических тенденций литературы XVIII в., страстной революционной публицистики Радищева.

Некоторые из писателей 40-х годов осознавали непосредственную преемственность современной им литературы с литературой XVIII в. Тургенев, например, писал: «Сила вещей сильнее всякой отдельной, личной силы — так же, как общее в нас сильнее наших собственных наклонностей. Время чистой поэзии прошло так же, как и время ложновеличавой фразы; наступило время критики, полемики, сатиры. Вместо слова: «наступило» — мы бы могли, вспомнив Фонвизина, Новикова, употребить слово: «возвращалось». Подобные «возвратные» обороты бегущего вперед исторического колеса известны всем наблюдателям жизни народов» [1]. Как видим, Тургенев не только отмечает некоторое возрождение сатирических традиций литературы XVIII в., но и считает, что подобное явление было продиктовано «силой вещей».

Любопытно, что перекличка между XVIII веком и 40-ми годами XIX в. заметна и в оформлении, иллюстрации книги.

Интересна в этом отношении издательская деятельность Н. И. Новикова, который придавал очень большое значение оформлению книги. С этой целью он «организовал и содержал специальную группу молодых талантливых русских художников и граверов (Н. Я. Саблин, Н. Кирсанов, Решетников, И. Розанов, А. Андреев и др.)» [2].

Характерен и подход Новикова к книжному оформлению. «Как издатель, руководивший оформлением, Новиков требует содержательности, тематичности от виньетки, элемента, который в XVIII в. был обычно чисто декоративным» [3]. В новиковском оформлении книги ощущается

---

[1] И. С. Тургенев, Собр. соч. в двенадцати томах, т. X, стр. 291.

[2] Л. Б. Светлов, Издательская деятельность Н. И. Новикова, Гизлегпром, 1946, стр. 63.

[3] А. А. Сидоров, История оформления русской книги, М.— Л., 1946, стр. 184.

тенденция к самобытности, национальной выразительности. В оформлении книг Новиков, как и художники-иллюстраторы, примыкавшие к натуральной школе, ориентируется на читателей из демократической среды, «на вкус мещан». Серьезное отношение к книге Новиков наблюдает именно среди читателей из третьего сословия. Что же касается дворян, то об их отношении к книге Новиков пишет: «Люди же, разумы свои знанием французского языка просветившие, полагая книги в числе головных украшений, довольствуются всеми головными уборами, привозимыми из Франции, как-то пудрою, помадою, книгами и пр.» [1]

Новиков являлся пионером демократической политики в области издательской деятельности. Его традиции были продолжены в творчестве передовых художников-иллюстраторов и издателей 40-х годов.

Сатирически изображая жизнь помещиков-крепостников, журналистика XVIII в. отразила и характерные черты быта, который займет такое важное место в творчестве писателей натуральной школы.

Писатели-сатирики XVIII в. показывают грубость, животность, дикость и невежество помещичьего сословия. Вот что дядюшка Фалалея сообщает своему племяннику о смерти матери: «Ну, Фалалеюшка! вить матушка твоя скончалась: поминай как звали. Я только теперь получил об этом известие. Отец твой, сказывают, воет как корова. У нас такое поверье, которая корова умерла, так та и к удою была добра. Как Сидоровна была жива, так отец твой бивал ее как свинью, а как умерла, так плачет как будто по любимой лошади» [2].

Резко сатирический тон сразу сменяется сочувственно-сентиментальным, как только писатель обращается к изображению представителей угнетенной части общества. В слезном, чувствительном тоне написана жалоба крепостного барину: «Бьет челом и плачется сирота твой Филатка.

По указу твоему господскому, я сирота твой на сходке высечен, и клети мои проданы за бесценок, также и корова, а деньги взяты в оброк, и с меня староста правит остальных, только мне взять негде, остался с четве-

---

[1] «Живописец», издание 7, СПб., 1864, стр. XII.
[2] «Живописец», изд. 2, ч. I, СПб., 1773, стр. 172.

рыми робятишками мал мала меньше, и мне, государь, ни их, ни себя кормить нечем...»[1]

Но сентиментальные тенденции в изображении народа у писателей-сатириков XVIII в. ведут не к сглаживанию социальных противоречий, как у Карамзина, а к их заострению, выявлению их непримиримости. Не случайно вслед за слезным письмом Филатки в журнале помещена «Копия с помещьего указа», из которой видно, что жалоба Филатки только ухудшила его положение. Традиции такого сентиментализма чувствуются в творчестве некоторых писателей натуральной школы.

Для сатирической журналистики XVIII в. характерно настолько глубокое взаимопроникновение публицистики и художественной литературы, что не всегда представляется возможным точно установить, к какому именно жанру — публицистическому или беллетристическому — относится то или иное произведение. В этом качестве сатирической журналистики отразилась ее социальная устремленность, демократическая тенденциозность.

Сатира XVIII в., в особенности творчество таких ее передовых представителей, как Новиков, Крылов, Фонвизин, Радищев, ориентировала русскую литературу на путь реализма, демократизма, народности.

Говоря о развитии элементов реализма и демократизма в русской литературе XVIII в., нельзя не вспомнить об ирои-комической поэме. Лучшее произведение этого жанра—ирои-комическая поэма В. Майкова «Елисей, или раздраженный Вакх» не укладывается в нормы бурлескной поэтики. В ряде мест поэмы бурлескно-травестийные элементы явно отстраняются реалистическими. В ней много сцен, выхваченных прямо из жизни, зарисовок типичных черт быта, которые интересны сами по себе.

Вот тип ворожеи и тех «клиентов», которых она обслуживает:

Пропажа ли в дому какая где случится,
Иль старый вздумает за девкой волочиться,
Не празден никогда бывал еще мой труд.
Купцы, подъячие со всех сторон бредут:
Одни, что будут ли на их товары падки,
Другие,— выйдет ли указ, чтоб брать им взятки...[2]

---

[1] «Трутень», 1769, лист XXX, ноября 17 дня, стр. 213.

[2] «Ирои-комическая поэма», редакц. и примеч. Б. Томашевского, Изд-во писателей, Л., [1933], стр. 171.

В. Майков не всегда выдерживает основное правило бурлеска: высоким слогом, средствами классицистической поэтики описывать какое-либо «низкое», повседневное явление. Поэт хочет описывать обыденное наиболее подобающим для этого языком:

Уймися, мой гудок, ведь ты гудишь лишь вздоры,
Так надобно ль тебе высоких слов наборы,
Посредственная речь тебе теперь нужна,
И чтобы не была надута ни нежна...[1]

Поэма Майкова, как и ирои-комический жанр вообще, отражала назревавшую потребность в реалистическом изображении действительности.

Развитие сатирической журналистики, комедии, бурлеска в конце XVIII и в первой четверти XIX в. как бы отходит на задний план. В творчестве виднейших писателей этой поры — Карамзина, Жуковского, Батюшкова — уже не обнаружим никаких следов сатирической традиции. «После Отечественной войны 1812 года старый, накопленный с XVIII века реализм (мы бы сказали — реалистические тенденции.— *Д. Ч.*) был отодвинут в сторону, и столбовая дорога литературы оказалась занята декабристским романтизмом»,— пишет Н. Пиксанов[2].

Однако оттесненные на время сентиментально-романтической струей русской литературы, реалистические тенденции все же продолжают жить и развиваться. Прямым их продолжением было творчество Крылова, в баснях которого получили дальнейшее развитие сатирические традиции «Почты духов».

В начале XIX в. продолжается и традиция ирои-комической поэмы с обозначавшимся тяготением к натуралистическим зарисовкам быта. Написанный в 1811 году «Опасный сосед» В. Л. Пушкина был широко распространен в рукописях. Богданович об этом произведении в письме к Гнедичу писал: «Стихи прекрасны. Вообще ход пьесы и характеры выдержаны от начала до конца.

«Панкратьевна, садись! Целуй меня, Варюшка!
Дай пуншу! Пей, дьячок!»... и началась пирушка!

Вот стихи! Какая быстрота! Какое движение!»[3]

---

[1] «Ирои-комическая поэма», стр. 176.

[2] Н. Пиксанов, К социальному генезису литературного направления.— «Русская литература», 1963, № 2, стр. 40.

[3] «Ирои-комическая поэма», стр. 733.

Реалистические тенденции, наметившиеся в сатирической журналистике, в жанре пародии, комедии XVIII в. продолжали развиваться в XIX в. М. Горький писал: «... Ф[он]в[изиным] начата великолепнейшая и, может быть, наиболее социально плодотворная линия русской литературы — линия обличительно-реалистическая. Мы увидим далее, что по пути, проложенному Ф[он]в[изиным], пойдут такие крупные люди, как Крылов, Грибоедов, Гоголь, Пушкин, Щедрин, Лермонтов...» [1]

* *
*

Творчество таких гигантов русской литературы XIX века, как Грибоедов, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, не может быть научно осмыслено вне преемственности в первую очередь с реалистическими традициями литературы XVIII в. Появление в 1819 г. «Деревни» Пушкина— злейшего памфлета против крепостного права — во многом было подготовлено творчеством Новикова, Фонвизина, Радищева. «История села Горюхина» представляет дальнейшее развитие разоблачительной сатиры «Писем к Фалалею», «Путешествия из Петербурга в Москву» и других антикрепостнических произведений XVIII в.

В критических статьях, переписке А. С. Пушкин не раз признавал исключительное значение реалистических традиций XVIII в. для развития современной литературы. Характерны также изменения в отношении Пушкина к сатире XVIII в. Именно в последний период его деятельности, когда реалистический художественный метод Пушкина достиг особой силы, когда в нем уже ясно наметились главнейшие исходные моменты реализма 40-х и последующих годов русской литературы—«именно в это время происходит наиболее тесное, чем когда-либо, соприкосновение Пушкина с русским предреализмом—«сатирическим направлением» XVIII века»,—пишет Д. Д. Благой [2].

---

[1] М. Горький, История русской литературы, М., Гослитиздат, 1939, стр. 25.

[2] «Реализм и его отношения с другими творческими методами», Изд-во АН СССР, М., 1962, стр. 140.

Творчество Пушкина сыграло основополагающую роль в развитии и утверждении художественного реализма в новой русской литературе. Оно не только восприняло все лучшие достижения литературы прошлого, но и в значительной степени предопределило главнейшие черты следующего этапа русской литературы.

Вспомним, что одним из самых важных и принципиальных моментов в творчестве Гоголя и его последователей основоположники революционно-демократической критики считали критическое изображение преимущественно отрицательных сторон жизни. В «Очерках гоголевского периода русской литературы» Чернышевский писал: «... за Гоголем остается заслуга, что он первый дал русской литературе решительное стремление к содержанию, и притом стремление в столь плодотворном направлении, как критическое»[1]. Сам Гоголь неоднократно декларировал эту черту своего творчества. «Зачем же изображать все бедность, да бедность, да несовершенство нашей жизни?»—так начинает Гоголь первую главу второго тома. И отвечает, что таков уже характер писателя, что ничего другого он изображать не может.

Близкое к этому высказывание находим у Пушкина уже в одном из ранних его произведений—в «Руслане и Людмиле»:

Зачем судьбой не суждено
Моей непостоянной лире
Геройство воспевать одно
И с ним (незнаемые в мире)
Любовь и дружбу старых лет?
Печальной истины поэт,
Зачем я должен для потомства
Порок и злобу обнажать
И тайны козни вероломства
В правдивых песнях обличать?[2]

И это не случайная обмолвка. В поэме Пушкиным брошен вызов отжившим литературным традициям. «Демонстративный разрыв Пушкина со старой эстетикой, со вкусами и требованиями светского общества нашел выражение уже в поэме «Руслан и Людмила» (1817—1820), появление которой,— справедливо замечает Б. С. Мейлах,—

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч. в пятнадцати томах, т. III, стр. 19.

[2] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. IV, Изд-во АН СССР, М., 1937, стр. 71.

явилось существенным этапом в борьбе за национальную самобытность русской литературы... Поэт заявлял в ней о своем разрыве с «почтеннейшей публикой», представлявшей старые вкусы, с защитниками старых эстетических норм и обращался к новым читателям, к передовой, вольнолюбивой молодежи» [1]. Настроения же передовой молодежи в эту преддекабристскую пору были в высшей степени критическими и радикальными. Так, в дневнике одного из ближайших друзей Пушкина, декабриста Н. И. Тургенева в канун 1820 г. была сделана следующая запись: «Итак, с мыслию о тебе, о Россия, мое любезное и несчастное отечество! провожаю я старый и встречаю новый год. Ты — Единственное Божество мое, которое я постигаю и которое ношу в моем сердце,—ты одна только можешь порождать сильные чувства в моем сердце! Что люди? Где они? Я их не знаю. Я знаю только сынов твоих! Но где и сыны твои? Где их искать посреди торжествующего порока и угнетенной добродетели» [2]. Перед прогрессивными людьми 20-х годов XIX в. борьба с торжествующим пороком предстала как одна из важнейших задач; она-то и ориентировала передовую литературу на путь обличения. В дальнейшем творчестве Пушкина—это критическое начало получает все более полное развитие. В 1825 г. в стихотворении «О, муза пламенной сатиры!», имевшем характер поэтической декларации, Пушкин заявляет о своем разрыве с обветшалыми эстетическими канонами и утверждает искусство разоблачения.

В 1830 г. в стихотворении «Румяный критик мой» Пушкин отстаивает право поэта на изображение «низкой» действительности, утверждает критически-обличительный подход к изображению жизни как основной эстетический принцип творчества.

В стихотворении переплетаются две линии: полемически-декларативная и художественно-изобразительная, которая как бы иллюстрирует утверждения автора. Основной критический пафос стихотворения направлен против, выражаясь словами Белинского, писателей риторического направления, приукрашивавших реальную действи-

---

[1] Б. Мейлах, Пушкин и его эпоха, Гослитиздат, М., 1958, стр. 520.

[2] «Дневники и письма Н. Тургенева», т. 3, Пгр., 1921, стр. 220—221 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

тельность, живописавших, вопреки жизненной правде, идиллические картины из народной жизни. В реальной жизни деревни нет ничего радостного и утешительного. Пейзаж нищей крепостной деревни, созданный в стихотворении Пушкина, очень напоминает деревенские картины Некрасова.

«Румяный» критик, требующий, чтобы поэт позабавил общество «веселой песенкой», в чем-то родствен генералу из «Железной дороги» Некрасова, рекомендующему герою показать ребенку «светлую сторону» вещей.

Однако показать светлую сторону значило бы резко снизить обличительную направленность произведения, его критическую принципиальность.

Спор поэта с критиком был началом тех споров, которые разгорятся в 40-е годы вокруг вопроса, имеет ли искусство право изображать исключительно жизненные уродства, не противопоставляя им отрадных светлых явлений жизни. Пушкин как бы заранее занимает в этом вопросе позиции Белинского в его борьбе со славянофильско-булгаринским охранительным лагерем.

В плане эволюции пушкинского творчества особый интерес представляют для нас разночтения в «Евгении Онегине».

Первая строфа третьей главы, в которой изображается семейство Лариных, в ранней редакции заканчивалась следующими строками:

К гостям усердие большое,
Варенье, сальная свеча
Помин **про Савву Ильича**[1].

В окончательной редакции они переделаны так:

К гостям усердие большое,
Варенье, вечный разговор
**Про дождь, про лен, про
скотный двор...**[2]

«Помин про Савву Ильича» ничего не добавляет к социальной, групповой характеристике провинциальных помещиков. Разговор же про лен, про дождь, про скотный двор говорит не только о роде их занятий, но и свидетель-

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. VI, Изд-во АН СССР, 1937, стр. 303 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

[2] Там же, стр. 51 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

ствует об ограниченности интересов, что особенно подчеркивается эпитетом «вечный».

В черновом варианте романа жизнь Лариной после замужества описывалась так:

Ходила в баню по субботам —
Звала гостей развеселясь
И все у мужа не спросясь[1].

А в окончательной редакции:

Ходила в баню по субботам,
Служанок била, осердясь;
Все это мужа не спросясь[2].

Три новых слова—и перед нами тип барыни-крепостницы, жестокой самодурки. Не менее значима замена в строфе VII второй главы. В черновом варианте строфа начиналась так:

От хладного дыханья света
Еще увянуть не успев...[3]

В окончательном варианте:

От хладного разврата света
Еще увянуть не успев...[4]

Заменив слово «дыханье» словом «разврат», Пушкин подчеркнул тлетворное влияние светской среды на человека, показал ее порочность. Работа Пушкина над романом свидетельствует о развитии в его творчестве критического начала, которое получит свое законченное воплощение на новом этапе русской литературы—в творчестве Гоголя.

Величайшей заслугой Гоголя перед русской литературой Чернышевский считал то, что он был создателем русской реалистической художественной прозы. «... Гоголь был отцом нашего романа (в прозе) и прозаических произведений в драматической форме, то есть вообще русской прозы...» — писал Чернышевский[5]. Однако значитель-

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. VI, 1937, стр. 295 (разр. наша.— *Д. Ч.*).
[2] Там же, стр. 46 (разр. наша.— *Д. Ч.*).
[3] Там же, стр. 268 (разр. наша.— *Д. Ч.*).
[4] Там же, стр. 34 (разр. наша.— *Д. Ч.*).
[5] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч. в пятнадцати томах, т. III, стр. 13.

но раньше появления в литературе Гоголя Пушкин почувствовал необходимость развития прозы для русской литературы; этого требовали прогрессивные стремления русского общества, дальнейшее продвижение русской литературы по пути реализма.

В. Г. Белинский разработку прозаических жанров считал одной из наиболее насущных задач, поставленных перед литературой развитием общественной мысли. «В картинах поэта,—писал критик,—должна быть мысль, производимое ими впечатление должно действовать на ум читателя, должно давать то или другое направление его взгляду на известные стороны жизни. Для этого роман и повесть, с однородными им произведениями,—самый удобный род поэзии» [1]. Это было сказано в 1848 г. Но любопытно, что взаимосвязь между развитием общественного самосознания и возникновением прозы была ясна Пушкину задолго до этого. В 1822 г. он писал, что проза «... требует мыслей и мыслей—без них блестящие выражения ни к чему не служат» [2]. Еще раньше, 21 апреля 1820 г., в черновике письма к Вяземскому Пушкин пишет о прозе как о явлении закономерном, обусловленном характером эпохи: «Что ни говори, век наш не век поэзии, умы не к ней устремлены...» [3] Интерес к прозе у Пушкина возникает уже в 20-х годах и объясняется теми же причинами, какие обусловили расцвет прозы в 40-е годы.

В одной из заключительных строф шестой главы «Евгения Онегина» Пушкин писал:

Хоть я сердечно
Люблю героя моего,
Хоть возвращусь к нему конечно,
Но мне теперь не до него.
Лета к суровой прозе клонят,
Лета шалунью рифму гонят,
И я — со вздохом признаюсь —
За ней ленивей волочусь.
Перу старинной нет охоты
Марать летучие листы;
Другие, хладные мечты,
Другие, строгие заботы
И в шуме света и в тиши
Тревожат сон моей души [4].

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 317.
[2] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. XI, стр. 19.
[3] «Пушкин о литературе», «Academia», М.—Л., 1934, стр. 10.
[4] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. VI, 1937, стр. 135.

Приведенные строки свидетельствуют о назревающем в творчестве Пушкина переломе, связанном с некоторыми изменениями в понимании поэтом жизни, более строгим отношением к ней, с тем, что у него так хорошо определено словами: «Другие, строгие заботы».

Обращает на себя внимание также и противопоставление сердечной привязанности автора к своему герою Онегину и новых прозаических интересов поэта («Но мне теперь не до него. Лета к суровой прозе клонят»). Каков смысл этого противопоставления? Выражение «лета к суровой прозе клонят» встречается не впервые. В 1822 г. в письме к Вяземскому Пушкин писал: «Лета клонят к прозе, и если ты к ней привяжешься не на шутку, то нельзя не поздравить Европейскую Россию» [1]. Очевидно, что здесь 23-летний поэт имеет в виду не свой возраст: возмужало общество в лице его передовых представителей. Перед ним и перед самим поэтом встали новые, важные задачи общенационального характера. Литература решительно обращается к изображению реальной действительности, она поднимает большие социальные проблемы. Приближается время социальной повести и социального романа.

В связи с этим интерес к личной судьбе героя отходит на второй план, уступая место новой, важнейшей задаче—изображению судеб народных.

В такой эволюции пушкинских взглядов нас убеждает и характер предполагавшегося продолжения романа в стихах. По поводу знаменитой X главы П. А. Вяземский писал: «Третьего дня был у нас Пушкин... из 10-й предполагаемой, читал мне строфы о 1812 годе и следующих—славная хроника» [2]. Ю. М. Лотман так объясняет причину того, что Вяземский не упоминет о Евгении Онегине: «Вероятно, она (X глава.— *Д. Ч.*) должна была разъяснить не индивидуальную судьбу героя... а объяснить его характер исторической судьбой России» [3]. Точнее было бы сказать, что внимание поэта переключается с судьбы героя на судьбу России.

---

[1] «Пушкин о литературе», стр. 23.

[2] П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. IX, СПб., 1884, стр. 152.

[3] Ю. М. Лотман, К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин».— «Пушкин. Исследования и материалы», т. III, Изд-во АН СССР, М.— Л., 1960, стр. 171.

Одним из серьезных творческих замыслов Пушкина, связанных с растущим интересом поэта к прозе, было написание большого прозаического романа. Об этом рассказывает в своих воспоминаниях Даль: «По пути в Берды Пушкин рассказал мне... что еще намеревается сделать... Он усердно убеждал меня написать роман...— и повторял: «Я на вашем месте сейчас бы написал роман... но нет, не могу: у меня начато их три,— начну прекрасно, а там не достает терпения...» [1]; «Пушкину все хотелось написать большой роман. Раз он откровенно сказал Нащокину: «погоди, дай мне собраться, я за пояс заткну Вальтер Скотта!» [2]

Задача создания реалистической прозы рассматривалась Пушкиным как первоочередная задача русской литературы. Это подтверждается художественной практикой самого поэта. «Уже одно то́ обозначает революцию,— пишут исследователи,—что с 1830 г. все пушкинское творчество становится на 80 процентов прозаическим» [3].

Одна из причин особого внимания передовых литераторов к прозе заключалась, по мнению Белинского, в том, что «... форма и условия романа удобнее для поэтического представления человека, рассматриваемого в отношении общественной жизни...» [4]

Вторую такую причину Белинский видел в сближении литературы с повседневной жизнью. Новая проза, писал критик, «... это поэзия реальная, поэзия жизни действительной, жизни, коротко знакомой нам... И чем обыкновеннее, чем пошлее, так сказать, содержание повести, слишком заинтересовывающей внимание читателя, тем больший талант со стороны автора обнаруживает она» [5].

Интересно, что те же достоинства находит Гоголь в сочинениях Пушкина и даже характеризует их почти словами Белинского: «Их (сочинения Пушкина.— *Д. Ч.*)

---

[1] «Русский вестник», 1890, октябрь, стр. 7.

[2] «Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартеневым в 1851—1860 годах», [М.], 1925, стр. 35.

[3] Н. В. Лапшина, И. К. Романович, Б. И. Ярхо, Метрический справочник к стихотворениям А. С. Пушкина, «Academia», 1934, стр. 61.

[4] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, стр. 271.

[5] Там же, стр. 289 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

только может совершенно понимать тот.., чья душа так нежно организована и развилась в чувствах, что способна понять неблестящие с виду русские песни и русский дух. Потому что, чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина»[1].

В творчестве Пушкина Гоголь находит свое собственное начало, близкие ему творческие принципы изображения жизни. К лучшим произведениям Пушкина Гоголь относит именно те, в которых отражена обыкновенная, «низкая» сторона жизни: «Некоторые из этих мелких сочинений так резко ослепительны, что их способен понимать всякой, но зато большая часть из них и притом самых лучших кажется обыкновенною для многочисленной толпы»[2].

Не случайно Пушкин первым определил одну из самых характерных черт гоголевского реализма — изображение «пошлости пошлого человека». Такая проницательность свидетельствует об особой чуткости великого поэта к этой стороне жизни и ее отображению в искусстве. В творчестве Пушкина, начиная уже с середины 20-х годов, все большее место занимает изображение низкой, обыденной действительности.

В 1825 г. Пушкин пишет повесть в стихах «Граф Нулин», всецело посвященную обычному помещичьему существованию.

Интерес Пушкина к прозаическим будням, так ярко выразившийся в «Графе Нулине», не был случайным экскурсом поэта в новую область.

В одном из черновых набросков, написанных в 1823 г. в форме разговора между чиновником и поэтом, поэт высказывается за сближение искусства с повседневной жизнью, с ее прозаической стороной:

Куда вы? за город, конечно,
Зефиром утренним дышать
И с вашей Музою мечтать
Уединенно [и] беспечно?—

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 54 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

[2] Там же.

спрашивает чиновник у встретившегося поэта:—Нет,— возражает поэт,—

Я собираюсь на базар,
Люблю базарное волненье,
Скуфьи жидов, усы болгар,
И спор, и крик, и торга жар,
Нарядов пестрое стесненье.
Люблю толпу, лохмотья, шум —
И жадной черни... свободный [1].

В предположении чиновника отражены понятия и взгляды на искусство одной из самых консервативных прослоек общества. Намерение поэта познакомить свою музу с «толкучим рынком» воспринимается как сознательный вызов поэта дворянской эстетике, оторванной от жизни и народа.

Определенный интерес в этом отношении представляют и «Египетские ночи» (1835). Чарский не случайно задает импровизатору тему: «Поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением». В импровизации выражены взгляды самого Пушкина. Поэт отказывается воспевать «стройный мир», он «долу взор низводит», его тревожит «предмет ничтожный», поэт защищает от посягательств светской черни свое право изображать то, что его тревожит и манит, а именно повседневную «низкую» жизнь.

Подобные же мысли об отношении искусства к действительности, о праве художника на изображение «низких» предметов, житейской прозы мы встречаем и в творчестве Гоголя. В повести «Портрет», в которой эта проблема занимает одно из центральных мест, Гоголь провозглашает, что для истинного художника «нет... низкого предмета в природе. В ничтожном художник-создатель так же велик, как и в великом...» [2] Во вторую редакцию повести «Портрет» (1842) Гоголь вводит новую сцену. Квартальный предлагает хозяину дома вместо квартплаты взять картины, на что хозяин отвечает так: «Нет, батюшка, за картины спасибо. Добро бы были картины с благородным содержанием, чтобы можно было на стену повесить... а то вон мужика нарисовал, мужика в рубахе, слуги-то, что трет краски. Еще с него, свиньи, портрет

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. II, ч. I, 1947, стр. 282.

[2] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. III, 1938, стр. 135.

рисовать... Вот посмотрите, какие предметы: вот комнату рисует. Добро бы уж взял комнату прибранную, опрятную, а он вон как нарисовал ее со всем сором и дрязгом, какой ни валялся»[1]. Здесь Гоголь вновь разоблачает основы дворянской эстетики, требовавшей приукрашивания действительности, и утверждает право искусства отражать прозу жизни.

Художественное воплощение этого важнейшего принципа эстетики 40-х годов находим уже в творчестве Пушкина 20—30-х годов.

В третьей главе «Евгения Онегина» (февраль — октябрь 1824) Пушкин пишет о намечающемся в его творчестве сближении поэзии с житейской прозой.

Быть может, волею небес,
Я перестану быть поэтом,
В меня вселится новый бес,
И, Фебовы презрев угрозы,
Унижусь до смиренной прозы...[2]

В «Графе Нулине» это «унижение» до смиренной прозы осуществляется, что спешит засвидетельствовать автор в первой же строфе:

В последних числах сентября
(Презренной прозой говоря)
В деревне скучно: грязь, ненастье,
Осенний ветер, мелкий снег...[3]

Несмотря на упреки со стороны критики, Пушкин все чаще и чаще обращается к изображению низкой природы. Много сцен и картин, изображающих прозу жизни, «низкую натуру» в романе «Евгений Онегин». В VII главе широко представлены так называемые внесюжетные элементы, зарисовки прозаических сторон быта, почти не связанных с основной сюжетной линией романа. В качестве примера можно указать на XXXIV строфу седьмой главы:

Теперь у нас дороги плохи,
Мосты забытые гниют,
На станциях клопы да блохи
Заснуть минуты не дают...[4]

Главу эту, как известно, критика встретила в штыки.

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. III, 1938, стр. 94.
[2] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. VI, 1937, стр. 56—57.
[3] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. V, стр. 3.
[4] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. VI, 1937, стр. 153.

«Московский телеграф» пишет об упадке таланта Пушкина: «*Онегин* есть собрание отдельных, бессвязных заметок и мыслей о том — о сем...» [1] Надеждин в «Вестнике Европы» утверждает, что автор «Онегина» может создавать лишь «арабески», что VII глава написана «в угождение ветреному легкомыслию... на посмешище здравому вкусу» [2]. Ф. Булгарин следующие строки VII главы:

Обоз обычный. Три кибитки
Везут домашние пожитки,
Кастрюльки, стулья, сундуки,
Варенье в банках, тюфяки,
Перины, клетки с петухами,
Горшки, тазы... [3] —

считал совершенно недопустимыми в изящной словесности.

В ответ на нападки реакционной критики Пушкин писал в своей статье «Проект предисловия к последним главам «Евгения Онегина»: «Как бы то ни было, решаюсь еще искусить ее (критики.— *Д. Ч.*) терпение. Вон еще две главы *Евгения Онегина* — последние, по крайней мере для печати... Те, которые стали бы искать в них занимательности происшествий, могут быть уверены, что в них еще менее действия, чем во всех предшествовавших» [4]. Автор подтверждает свой отход от устаревших литературных традиций к изображению действительной жизни в ее повседневных проявлениях.

В «Отрывках из путешествия Онегина» Пушкин так определяет перемены, произошедшие в его творчестве:

Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи —
Да пруд под сенью ив густых,
Раздолье уток молодых;
Теперь мила мне балалайка
Да пьяный топот трепака
Перед порогом кабака... [5]

---

[1] «Московский телеграф», 1830, ч. 32, стр. 241.
[2] «Вестник Европы», 1830, № 7, стр. 202, 195.
[3] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. VI, 1937, стр. 152.
[4] «Пушкин-критик», Гослитиздат, М., 1950, стр. 274.
[5] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. VI, 1937, стр. 200—201.

Пушкинский пейзаж здесь сознательно прозаизирован, подчеркнуто близок к реальной деревенской природе. Пушкин едко высмеивает любителей романтически возвышенных описаний природы, как, например, поэта Туманского, который, согласно высокой пиитике, восторженно описывал несуществующие одесские сады. Пушкин противопоставляет пейзажу Туманского описание действительной—пыльной и грязной Одессы, которое могло бы стать частью физиологического очерка.

Повседневность, изображение прозаических сторон жизни, несмотря на неодобрительные отзывы многих современников, занимает все больше места в творчестве Пушкина. Гоголь в воспоминаниях о великом поэте писал, что в произведениях последнего периода «он погрузился в сердце России, в ее обыкновенные равнины, предался глубже исследованию жизни и нравов своих соотечественников и захотел быть вполне национальным поэтом...» [1]

В знаменитую Болдинскую осень Пушкин написал поэму «Домик в Коломне», в которой красочно обрисован мещанский быт столичной окраины. И имя героини—Параша, и описание ее внешности, одежды, занятий,—«умела мыть и гладить, шить и плесть» и т. д.—все это напоминает характерные детали физиологического очерка. В конце поэмы Пушкин высмеивает литературных староверов с их требованием обязательной морали и пр.

По поводу этой поэмы-очерка Гоголь в одном из своих писем замечал: «У Пушкина повесть октавами писанная: «Кухарка», в которой вся Коломна и петербургская природа живая» [2].

Обращение к повседневности, к быту, изображению социальной среды было требованием времени, и Пушкин осознал его раньше других. В этом смысле особое значение приобретает то, что Пушкин подсказал Гоголю сюжетные схемы «Ревизора» и «Мертвых душ».

Огромное историко-литературное значение этого факта состоит в том, что в нем конкретно проявляется преемственность творчества двух великих, эпохальных русских писателей. Дальнейшее развитие творчества Пушкина подготавливало начало нового, гоголевского периода русской литературы.

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 52.

[2] Н. В. Гоголь, Письма, под ред. В. И. Шенрока, т. I, СПб., стр. 196.

Было бы ошибкой считать, что Пушкин передал эти сюжеты Гоголю, потому что они были чужды его дарованию. Среди всевозможных набросков, творческих заготовок Пушкина мы встречаем и канву гоголевского «Ревизора». «*Криспин* (Свиньин) приезжает в губернию N на ярмонку — его принимают за [нрзб]... Губерн‹атор› честной дурак — Губ.‹ернаторша› с ним кокетнич‹ает› — Криспин сватается за дочь»[1]. В отрывке, датируемом 1829 годом, под названием: «В начале 1812 года...», находим следующее место: «Всего чаще посещали мы дом городничего. Он был взяточник, балагур и хлебосол, жена его — свежая веселая баба, большая охотница до виста, а дочь стройная меланхолическая девушка лет 17, воспитанная на романах и на блан-манже...»[2] Как видим, типы и мотивы гоголевского «Ревизора» возникали и в творчестве основоположника новой русской литературы.

Важно также и то, что именно Пушкин первым высоко оценил творчество Гоголя. До статей Белинского он был единственным, кто разгадал значение гоголевского творчества, характеризовал его существенные особенности. Н. Г. Чернышевский в «Очерках гоголевского периода в русской литературе» писал: «Если б кто, придерживаясь исключительно строгого хронологического порядка, решился разрывать тесно связанные между собою факты при изложении различных мнений о Гоголе, ему пришлось бы начать свой обзор свидетельством Пушкина о достоинствах «Вечеров на хуторе», потому что Пушкин не только первый похвалил Гоголя, но и вообще был первым из всех, в каком бы то ни было смысле заговорившим нашей публике о Гоголе»[3]. В то время, как большинство оценило «Ревизора» и «Мертвые души» как злую, антипатриотическую карикатуру, клевету на Россию, Пушкин увидел в этих произведениях верное отражение действительности. По воспоминаниям Любич-Романовича, Пушкин так говорил о широте обобщения действительности в «Ревизоре»: «Даже высшая одесская губернская власть, в ведении которой я находился тогда, как полуссыльный, и та ничем не уступала гоголевскому

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. VIII, ч. I, 1948, стр. 431.

[2] Там же, стр. 402.

[3] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч. в пятнадцати томах, т. III, стр. 75—76.

Сквозник-Дмухановскому... По своему мягкому и доброму характеру, знаменитый административный муж в эпоху «Николаевских войн», граф Киселев, этот господарь Молдавии и Валахии и впоследствии министр государственных имуществ, тоже был Сквозник в своем роде...» [1]

По свидетельству самого Гоголя, после того как он прочел Пушкину первые главы «Мертвых душ», поэт с горечью заметил: «Боже, как грустна наша Россия!» [2] Такое глубокое и сочувственное понимание Пушкиным творчества Гоголя могло быть следствием того, что закономерное развитие творчества Пушкина, как и всей передовой русской литературы той эпохи, шло в гоголевском направлении.

Предельная сжатость фразы и лаконизм пушкинской прозы не похожи на гоголевские периоды, развернутые сравнения и т. д. И все же в прозе Пушкина мы можем констатировать наличие гоголевских стилистических интонаций, вызванных, очевидно, общностью изображаемых персонажей, пошлостью их существования. В качестве примера приведем здесь некоторые места из незаконченного романа Пушкина «Рославлев». В Россию приехала M^me^ de Stäel. Москвичи устроили ей встречу. Вот как передается впечатление московского светского общества от M^me^ de Stäel: «Тон ее не понравился, речи показались слишком длинны, а рукава слишком коротки» [3]. Сопоставление речей и рукавов — явная нелепость. Но разве не нелепость — сопоставление кроткого характера Ивана Ивановича и широчайших штанов Ивана Никифоровича? «Наши умники ели и пили в свою меру и, казалось, были гораздо более довольны ухою князя, нежели беседою M^me^ de Stäel... Внимание гостей разделено было меж осетром и M^me^ de Stäel» [4]. Во всех этих гротескных сближениях вещей, не имеющих между собой ничего общего, отразились алогизм и нелепость мира Шпонек, Коробочек и им подобных, их интеллектуальное убожество. А вот их предположения: «Недавно рассказывала я все это в одном очень порядочном обществе: «Может быть,— заметили мне,—M^me^ de Stäel была не что иное как шпион Наполеона, а княжна ** доставляла ей нужные сведения».

[1] «Исторический вестник», 1902, № 2, стр. 553.
[2] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 294.
[3] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. VIII, ч. I, стр. 151.
[4] Там же.

— Помилуйте,— сказала я.— M[me] de Stäel, десять лет гонимая Наполеоном, благородная, добрая M[me] de Stäel, насилу убежавшая под покровительство русского императора, Stäel, друг Шатобриана и Байрона, M[me] de Stäel будет шпионом у Наполеона!.. «Очень, очень может статься,— возразила востроносая графиня Б.— Наполеон был такая бестия, а M[me] de Stäel претонкая штука!» [1]. Невольно вспоминается сцена из «Ревизора», когда Амос Федорович объясняет причину приезда ревизора.

Амос Федорович. Я думаю, Антон Антонович, что здесь тонкая и больше политическая причина. Это значит вот что: Россия... да... хочет вести войну, и министерия-то, вот видите, и подослала чиновника, чтобы узнать, нет ли где измены.

Городничий. Эх куда хватили! Еще и умный человек. В уездном городе измена! Что он, пограничный, что ли? Да отсюда хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь.

Амос Федорович. Нет, я вам скажу, вы не того... Вы не... Начальство имеет тонкие виды: даром, что далеко, а оно себе мотает на ус [2].

Как видим, Гоголь обязан Пушкину не тем, что Пушкин порекомендовал ему сюжеты «Мертвых душ» и «Ревизора». Все творчество великого русского поэта, ведущие тенденции его развития ориентировали Гоголя на тот путь, логическим завершением которого были «Ревизор» и «Мертвые души».

Ясно, что значение Пушкина в развитии русской литературы по пути реализма и национальной самобытности не исчерпывается созданием литературных предпосылок для творчества Гоголя и не определяется указанием на наличие определенных сходных черт в творчестве Пушкина и писателей натуральной школы. Необходимо выяснить, в какой мере эти черты характерны и для писателей 40-х годов, в какой степени в них отразилось основное направление их творчества, их связь с прогрессивными силами общества, так как некоторые общности могут возникнуть и чисто случайно.

И в первую очередь необходимо выяснить вопрос об отношении Пушкина к разночинно-демократическим слоям общества, к так называемому третьему сословию, так как именно его приход в качестве активного исторического дея-

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. VIII, ч. I, 1948, стр. 152.

[2] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 12.

теля ознаменовал собой начало новой социально-исторической, культурной и литературной эпохи в жизни страны, становление новых эстетических идеалов и многое другое.

Белинский был прав, когда указывал на сложность и противоречивость сознания и психики великого поэта. В связи с появлением в III книжке «Современника» за 1836 год «Родословной моего героя», критик писал, что в ней Пушкин высмеивает один из устоев дворянской идеологии — генеалогический принцип — и тут же отмечал: «Но здесь в поэте сказался человек, не могший, на зло себе, отрешиться от предрассудков, над которыми сам смеялся...» [1].

Но в данном случае важно не то, что Пушкин не был свободен от некоторых аристократических предрассудков. Важно то, что в сознании и творчестве поэта проявилось новое качество, созвучное со стремлениями самых прогрессивных сил общества того времени.

Пушкин не только замечает появление нового демократического деятеля в литературе, но считает этот факт исторически закономерным и прогрессивным.

В статье «Путешествие из Москвы в Петербург» он писал: «Даже теперь наши писатели, не принадлежащие к дворянскому сословию, весьма малочисленны. Несмотря на то, их деятельность овладела всеми отраслями литературы, у нас существующими. Это есть важный признак и непременно будет иметь важные последствия» [2].

Это чувство исторической перспективы, порыв к новому обусловили сочувственный интерес и изображение Пушкиным представителей демократических низов.

В первом законченном прозаическом произведении «Гробовщик» Пушкин ввел в русскую литературу типы городских ремесленников с характерными признаками их быта, профессиональной психологии и пр. В «Станционном смотрителе» все симпатии автора отданы бедному, бесправному «маленькому человеку» — Самсону Вырину, беседа с которым, пишет Пушкин, для него более интересна, чем с каким-либо статским советником.

Среди произведений Пушкина, изображающих жизнь бесправного, угнетенного человека, особое место принад-

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 538.
[2] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. XI, 1949, стр. 229.

лежит незаконченной повести 30-х годов «Мария Шонинг», в которой изображена картина крайней нищеты, безвыходного положения семьи рабочего в буржуазном обществе. Уже само намерение автора создать такую повесть крайне показательно для понимания основных тенденций творчества Пушкина и перспектив русской литературы вообще.

Сцена продажи с аукциона имущества умершего в нищете рабочего Шонинга вскрывает ужасную бесчеловечность, цинизм, жадность разных торгашей, показывает унижение человеческого достоинства дочери покойного рабочего. «Покупщики осматривали с хулой и любопытством вещи, выставленные на торг. Фрау Ротберх рассматривала черное белье, не вымытое после смерти Шонинга; она теребила его, отряхивала, повторяя: дрянь, ветошь, лохмотья,— и надбавляла по грошам» [1]. Единственное, что так дорого и ценно было для дочери Шонинга,— портреты отца и матери — покупает трактирщик, чтобы повесить на стенах своего заведения. «Портреты оценены были в** (талеров). Гирц вынул кошелек. В это время Марья превозмогла свою робость и дрожащим голосом надбавила цену. Гирц бросил на нее презрительный взгляд и начал торговаться.— Мало по малу цена возросла до**. Марья дала наконец**. Гирц отступился; и портреты остались за нею...

Когда Марья вышла на улицу с портретом в каждой руке, она остановилась в недоумении: куда ей было идти?..» [2].

Сценка продажи имущества рабочего Шонинга может быть образцом физиологического очерка с острым социальным конфликтом, драматическими ситуациями, без мелодраматизма и ложной сентиментальности. Основная тема повести — тема трагической судьбы девушки из бедной рабочей семьи — была, как известно, типичной для писателей натуральной школы.

Изображая бедность и бесправие «маленького человека», Пушкин совершенно в духе натуральной школы показывает унижение человеческого достоинства этого бедняка, грубое ущемление его самолюбия.

Не случайна такая деталь в «Станционном смотрите-

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. VIII, ч. I, 1948, стр. 396.

[2] Там же, стр. 396—397.

ле»: генерал, получив курьерскую тройку, «едет, не сказав ему (смотрителю.— *Д. Ч.*) спасибо».

Героиня незаконченного «Романа в письмах» Лиза — воспитанница в княжеском доме — жалуется своей подруге, как тяжело и унизительно во всем зависеть от милости богатых: «Многое должна была я сносить, во многом уступать, многого не видеть, между тем как мое самолюбие прилежно замечало малейший оттенок небрежения» [1].

Сочувственное изображение демократического героя, интерес к его внутренней, духовной жизни были органически связаны с демократизацией сознания и творчества поэта, с преодолением в нем аристократических предрассудков [2].

Об этом же процессе свидетельствуют те изменения и исправления, которые вносил Пушкин в свои рукописи, идя от черновиков к окончательному тексту. Так, например, в черновом варианте «Евгения Онегина» было:

Еще ленивые лакеи
На шубах у подъезда спят [3].

В окончательном тексте презрительно-барское «ленивые» по отношению к слугам было заменено доброжелательным и сочувственным — «усталые».

Ф. М. Достоевский в «Дневнике писателя» так определил значение Пушкина для развития самобытно-демократических черт русской литературы: «У нас все ведь от Пушкина. Поворот его к народу в столь раннюю пору его деятельности до того был беспримерен и удивителен, представлял для того времени до того неожиданное новое слово, что объяснить его можно лишь если не чудом, то необычайною великостью гения...» [4]

И творчество Гоголя, и творчество последующих писателей-реалистов представляет органическое развитие начал реализма, демократизма, народности, заложенных в русской литературе великим национальным поэтом.

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. VIII, ч. I, 1948, стр. 45.

[2] См. об этом Н. К. Пиксанов, Пушкин и петербургская беднота.— «Пушкин. Исследования и материалы», т. III, 1960, стр. 174—192.

[3] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. VI, 1937, стр. 231.

[4] Ф. М. Достоевский, Полн. собр. худож. произв., т. XI, М.— Л., Госиздат, 1929, стр. 185.

* *
*

Другой гигантской фигурой русской литературы на рубеже 30—40-х годов, в чьем творчестве так заметно сказались признаки нового, был Лермонтов.

Мятежная лира Лермонтова возвестила о том, что русское общество начинает пробуждаться от тяжкого сна, охватившего всю страну после расправы царизма с декабристами, что лучшие его представители начинают искать новые пути сближения с народом. Несмотря на гнет реакции, на все отупляющую силу самодержавного государства, парализовавшую на время волю к борьбе, прогрессивные исторические тенденции продолжали свое дело, они подтачивали казавшийся тогда незыблемым поместно-крепостнический строй, подготавливали появление нового исторического деятеля — разночинца, формировали социальное самосознание народа. Творчество Лермонтова художественно отразило возникновение нового, пробуждение народа к сознательной исторической деятельности, служило этому новому.

«После Лермонтова и Кольцова,— писал Огарев,— можно было почувствовать, как внутренняя необходимость влечет образованное меньшинство к воскресенью от устали, которой больше нечего было сказать, и к соединению с народом, которого непочатая, неопределенная сила заявлена и скоро потребует своего определения и займет свое надлежащее место в общественном движении» [1].

Сближение Лермонтова с Кольцовым, первым действительно талантливым поэтом, вышедшим из народной среды, очень важно для выяснения демократических настроений Лермонтова, прогрессивной направленности его творчества. Интересно также свидетельство Чернышевского, который, вспоминая о том, что все передовое в России 40-х годов группировалось вокруг Белинского, добавлял, что Лермонтов «самостоятельными симпатиями своими принадлежал новому направлению, и только потому, что последнее время своей жизни провел на Кав-

---

[1] Н. П. Огарев, Избр. политич. и философские произведения, т. I, Гослитиздат, 1952, стр. 455—456.

казе, не мог разделять дружеских бесед Белинского и его друзей» [1].

Но особенно ярким и убедительным свидетельством современника о демократической направленности поэзии Лермонтова было отношение к великому русскому поэту революционера-демократа Тараса Шевченко.

Целый ряд фактов говорит об исключительном интересе великого Кобзаря к Лермонтову. Сосланный в Орскую крепость, поэт просит М. М. Лазаревского: «пришліть ради поезії святої Лермонтова хоч один том, велику, превелику радість пришлете з ним...» [2] О том, как Шевченко оценивал Лермонтова, в чем он видел значение его поэзии, говорит стихотворение «Мені здається, я не знаю» (1850). Шевченко называет Лермонтова великомучеником, пророком, обличителем «несытых», певцом угнетенного народа:

...Ти меж нами,
Ти, присносущий, всюди з нами
Витаєш ангелом святим.
Ти, любий друже, заговориш
Тихенько-тихо... про любов
Про безталанную, про горе;
Або про бога, та про море,
Або про марне литу кров
З людей великими катами.
Заплачеш тяжко перед нами,
І ми заплачемо... [3]

Восторженное отношение Шевченко к Лермонтову свидетельствует о том, что великий украинский поэт-революционер, вышедший из порабощенных низов общества, почувствовал в творчестве Лермонтова вдохновляющую его силу ненависти к миру угнетения и насилия, свободолюбие, преданность интересам народа. Об этом же говорят и такие обращения к Лермонтову из приведенного выше отрывка, как «ти меж нами», «з нами» и др.

Мы знаем, что в творчестве революционных демократов Шевченко, Некрасова деятельная, активная любовь к народу неотделима от ненависти к его палачам. Любовь

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч. в пятнадцати томах, т. III, стр. 223.

[2] Тарас Шевченко, Повне зібрання творів в десяти томах, т. VI, Вид-во АН УРСР, К., 1957, стр. 44.

[3] Тарас Шевченко, Повне зібрання творів в десяти томах, т. II, стр. 228.

и ненависть, черпающие друг в друге силы, характеризовали чувство каждого настоящего патриота, болеющего за судьбы народа. Этими же чувствами воодушевлялась и поэзия Лермонтова. Герою поэмы «Последний сын вольности» Вадиму ненависть к врагу, жажда мести возвращают волю к жизни [1]. Мать, показывая ребенку смертельно раненного в бою с врагами отца, завещает ему мщение.

Смотри, как умирают люди,
И мстить учись у женской груди!.. [2]

И Лермонтову, и Шевченко — великим национальным поэтам двух народов — были абсолютно чужды национальный эгоизм, идея национальной исключительности.

Борьба народа за свободу, где бы она ни велась, и у Лермонтова, и у Шевченко неизменно вызывала чувство братской солидарности, стремление активно помочь угнетенным.

В поэме «Корсар» Лермонтов выражает свои горячие симпатии порабощенному турками греческому народу. Вспоминая великое прошлое этого народа, он скорбит над его настоящим, возмущается порабощением Греции.

И этот край обременен
Под игом варваров [3].

Лермонтов полон сочувствия к борьбе свободолюбивых народов Кавказа. Его поэма «Измаил-Бей» своей основной идейной устремленностью и гуманизмом не может не напомнить «Кавказа» Шевченко.

Борьба со злом у обоих поэтов сочетается с мечтой о счастливом будущем народа. В одном из ранних своих стихотворений Лермонтов писал:

Меж них ни злата, ни честей
Не будет.— Станут течь их дни,
Невинные, как дни детей;
Меж них ни дружбу, ни любовь
Приличья цепи не сожмут,
И братьев праведную кровь
Они со смехом не прольют!.. [4]

---

[1] См. М. Ю. Лермонтов, Соч. в шести томах, т. III, Изд-во АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 119.
[2] М. Ю. Лермонтов, Соч. в шести томах, т. I, стр. 249.
[3] М. Ю. Лермонтов, Соч. в шести томах, т. III, стр. 43.
[4] М. Ю. Лермонтов, Соч. в шести томах, т. I, стр. 114.

Таким представляется будущее и великому украинскому Кобзарю:

I на оновленій землі
Врага не буде, супостата,
А буде син, і буде мати
I будуть люде на землі[1].

Человечность, братство, дружба между народами, свобода, беззаветное служение родине — вот то, о чем мечтали Лермонтов и Шевченко, то, о чем мечтали и к чему стремились передовые люди 40-х годов.

Творчество Лермонтова во многом предваряет реалистическую литературу 40-х годов.

Уже в романе «Княгиня Лиговская» (1836—1837) проявился интерес Лермонтова к судьбе «маленького человека», его взаимоотношениям с сильными мира сего. В отличие от Самсона Вырина и Акакия Акакиевича Башмачкина, герой романа Лермонтова, разночинец Красинский — это не забитая, вызывающая жалость фигура. Он не прощает унижения, отвечает вызовом на дерзость Печорина, и уже сам по себе этот факт пусть еще неосознанного возмущения и протеста говорит о близящемся появлении разночинца как новой силы на арене общественной борьбы.

Но особенно интересен и симптоматичен образ разночинца — доктора Вернера в «Герое нашего времени» Лермонтова.

Как известно, прототипом Вернера был доктор Майер[2], но Лермонтов не просто скопировал реально существовавшего человека, а создал типический образ разночинца, во многом предугадав сущность нового деятеля. Так, например, Майер был религиозен, Лермонтов же рисует Вернера материалистом[3], скептиком, аналитиком. Объясняя материализм и скептицизм Вернера, Лермонтов замечает: «...как все почти медики»[4], т. е. прямо связывает материализм с наукой и новой разночинной средой.

---

[1] Тарас Шевченко, Повне зібрання творів в десяти томах, т. II, стр. 347.

[2] См. С. Дурылин, «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, М., 1940, стр. 132; Н. Бронштейн, Доктор Майер.— «Литературное наследство», 45-46, Лермонтов, II, М., 1948, стр. 473—496.

[3] См. М. Гершензон, Образы прошлого, М., 1912, стр. 311, 313.

[4] М. Ю. Лермонтов, Соч. в шести томах, т. VI, стр. 268.

Давно замечено, что сохранив в своем герое внешний облик доктора Майера, Лермонтов изменил только цвет и выражение его глаз. В «Образах прошлого» М. Гершензона находим такое толкование этой детали: «О Майере Филипсон говорит: «В его добрых и светлых глазах было столько симпатичного...»; по словам Огарева, «его глубокие карие глаза смотрели живо и умно, но в них скоро можно было отыскать свет той внутренней человеческой печали, которая не отталкивала, а притягивала к человеку».— «У Вернера «маленькие черные глаза, старающиеся проникнуть в ваши мысли».

Ясно, в каком направлении Лермонтов видоизменил живое лицо Майера: он сильно окрасил его в печоринские краски» [1].

Нам кажется, что автор приведенных слов не совсем прав. Судя по воспоминаниям современников, во взгляде доктора Майера чувствовались доброта, мягкость, но одновременно — печаль, грусть, разочарование. Такая портретная деталь несколько не вязалась с образом разночинца — представителя молодой, развивающейся, активной социальной силы. Стремясь создать типический, правдивый образ разночинца, Лермонтов наделяет своего героя взглядом проницательным, пытливым и энергичным.

Нельзя не отметить и следующей детали. Майер был немец. Его отец выехал из Германии. Лермонтов меняет национальность своего героя: «..его имя Вернер, но он русский. Что тут удивительного? Я знал одного Иванова, который был немец» [2]. В этом характерном штрихе чувствуется желание автора представить нового героя как органический результат развития русской жизни, а не что-то случайное, импортированное извне.

Нам представляется замечательной портретная и внутренняя, психологическая характеристика Вернера. Она полемически направлена против тех, кому материализм казался антиэстетической, заземленной и грубо материалистической философией. И хотя роман написан в то время, когда разночинец только появлялся в русском обществе, суть нового общественного деятеля Лермонтов постиг глубже, чем Тургенев в «Отцах и детях». Вот как

---

[1] М. Гершензон, Образы прошлого, стр. 319—320.
[2] М. Ю. Лермонтов, Соч. в шести томах, т. VI, стр. 268.

Лермонтов описывает внешность героя: «Его наружность была из тех, которые с первого взгляда поражают неприятно, но которые нравятся впоследствии, когда глаз выучится читать в неправильных чертах отпечаток души, испытанной и высокой. Бывали примеры, что женщины влюблялись в таких людей до безумия и не променяли бы их безобразия на красоту самых свежих и розовых эндимионов. Надобно отдать справедливость женщинам: они имеют инстинкт красоты душевной; оттого-то, может быть, люди, подобные Вернеру, так страстно любят женщин»[1]. Внешняя непривлекательность героя только оттеняет его внутреннее духовное богатство, красоту. «В его одежде заметны были вкус и опрятность; его худощавые, жилистые и маленькие руки красовались в светло-желтых перчатках. Его сертук, галстук и жилет были постоянно черного цвета»[2]. Во внешности героя нет ничего грубого, угловатого, материализм не враг изящества и утонченности.

Базаров утверждал, что любой порядочный химик в несколько раз полезнее и нужнее, чем поэт, художник. Как бы заранее опровергая подобный взгляд, Лермонтов настойчиво подчеркивает противоположное: «Он (Вернер.— *Д. Ч.*) скептик и материалист.., а вместе с этим и поэт, и не на шутку,— поэт на деле...»[3]

Такое глубокое постижение сущности разночинца свидетельствует о симпатии автора к новому общественному деятелю. Не случайно Печорин, в котором было кое-что от личности самого писателя, так презиравший пошлую аристократическую публику, с глубоким уважением относился к разночинцу Вернеру.

Поэзии Лермонтова присуще глубокое, органическое чувство патриотизма, любви к Родине. Родина для Лермонтова — это крестьянская Россия, миллионные массы трудового народа. Такая демократическая концепция родины наметилась уже в ранних произведениях Лермонтова, но полное свое развитие получила в позднейших и в первую очередь в знаменитой лермонтовской «Родине» (1841).

Однако поэт далек от слепого преклонения перед народом, от идеализации его недостатков. Знаменитое сти-

---

[1] М. Ю. Лермонтов, Соч. в шести томах, т. VI, стр. 269.
[2] Там же.
[3] Там же, стр. 268.

хотворение «Прощай, немытая Россия» продиктовано поэту настоящей патриотической любовью к родине, народу, чувством тоски и боли из-за безропотной покорности народа угнетателям, из-за отсутствия в нем революционной активности. Поэт не в состоянии видеть свою страну порабощенной.

Прощай, немытая Россия,
Страна рабов, страна господ,
И вы, мундиры голубые,
И ты, им преданный народ[1].

Как это близко к известному восклицанию Чернышевского «...сверху донизу — все рабы!»

Творчество Лермонтова предваряет реализм 40-х годов не только своей идейной устремленностью, но и близостью в некоторых важных с точки зрения общей идеи композиционно-стилистических особенностях.

Наряду с прекрасными, высокопоэтическими произведениями, исполненными обличительного пафоса, Лермонтов создает ряд произведений, отдельных сцен и ситуаций бытового характера, в которых обращается к изображению «низкой» действительности: «Казначейша», «Сашка», отдельные места романа «Княгиня Лиговская» и др.

В произведениях Лермонтова мы часто встречаемся с подробными описаниями обстановки, в которой живет герой. Так, обстоятельно, с указанием на соответствие между кабинетом и хозяином, изображен кабинет Печорина в «Княгине Лиговской». Очень напоминает физиологический очерк 40-х годов описание жилища чиновника Красинского.

Можно указать на интерес Лермонтова к зарисовке типов в том понимании, какое характерно для натуральной школы. В 1841 г. Лермонтовым был написан физиологический очерк «Кавказец». Очерк предназначался для такого характерного в этом отношении издания, как «Наши, списанные с натуры русскими», но был запрещен цензурой. «Кавказец»—типичный физиологический очерк, в котором автор все свое внимание сконцентрировал на изображении групповых черт изображаемого типа людей. «Во-первых, что такое именно кавказец и какие бывают кавказцы?» — так начинает свой очерк Лермонтов и тут

---

[1] М. Ю. Лермонтов, Соч. в шести томах, т. II, стр. 191 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

же отвечает: «Кавказец есть существо полурусское, полуазиатское...» [1] и т. д. Как правило, это — офицер, проведший всю жизнь на Кавказе, перенесший на собственных плечах все тяготы военных будней, по происхождению он связан с разночинной средой. «Он,— пишет Лермонтов,— с 10 товарищами был отправлен туда на казенный счет с большими надеждами и маленьким чемоданом» [2]. В общем это разряд людей, конкретным представителем которых может быть Максим Максимыч.

Так же, как и у писателей натуральной школы, в творчестве Лермонтова разоблачается всеразрушающая власть денег над людьми и обществом. Герой романа «Княгиня Лиговская», разночинец Красинский, так характеризует светское общество: «Эти лица, бледные, истощенные, искривленные мелкими страстями, ужели нравятся женщинам... Деньги, деньги и одни деньги, на что им красота, ум и сердце?» [3]

Творчество Лермонтова, его поэзия характеризуется сознательным преодолением старых литературных традиций.

Так, например, в поэме «Сашка» Лермонтов пишет о необходимости отказа от старых романтических штампов, поиска новых путей развития литературы:

Наш век смешон и жалок,— все пиши
Ему про казни, цепи да изгнанья,
Про темные волнения души,
И только слышишь муки да страданья.
. . . .
Но нынче я не тот уж, как бывало,—
Пою, смеюсь.— Герой мой добрый малый [4].

Лермонтов знакомит свою музу с жизнью провинциального городка («Тамбовская казначейша»), отправляется с ней на городскую окраину — Пресню.

Ну, муза,— ну, скорее,— разверни
Запачканный листок свой подорожный!..
. . . .
Куда теперь нам ехать из Кремля?
Ворот ведь много, велика земля!
Куда?— «На Пресню погоняй, извозчик!»
. . . .

---

[1] М. Ю. Лермонтов, Соч. в шести томах, т. VI, стр. 348.
[2] Там же.
[3] Там же, стр. 182.
[4] М. Ю. Лермонтов, Соч. в шести томах, т. IV, стр. 41.

Спокойствия рачитель на часах
У будки пробудился, восклицая:
«Кто едет?» — «Муза!» — «Что за черт! Какая?»

На Пресне Музу встречают

Гуляка праздный, пьяный молодец,
С осанкой важной, в фризовой шинели,
. . . .
...Лачуги, цепью длинной
Мелькая мимо, кланяются чинно...[1]

Поворот поэзии Лермонтова к реальной действительности тем более значителен, что он наметился в творчестве одного из самых ярких романтиков русской литературы. Творчество Пушкина и Лермонтова, во многом предваряя русский реализм 40-х годов, свидетельствует о закономерности и национальных истоках таких явлений нашей литературы, как Гоголь и натуральная школа.

IX

Почти с первых шагов нового литературного направления началось и его преследование, выражавшееся не только в пасквилях и нападках реакционного булгаринско-славянофильского лагеря, но и в доносах на прогрессивную литературу. Так, в марте 1846 г. Булгарин доносил Дубельту на «Отечественные записки», объединившие вокруг себя разночинно-демократические элементы общества, «которым нечего терять и в перевороте есть надежда все получить...»[2] Как на типичное для натуральной школы произведение указывается на «Кто виноват?» Герцена, где «дворяне изображены подлецами и скотами, а учитель, сын лекаря, и прижитая дочь с крепостной девкой — образцы добродетели»[3].

22 февраля 1848 года Николай I получил сообщение о начавшейся во Франции революции. На второй же день, 23 февраля 1848 г., шеф жандармов Орлов, докла-

---

[1] М. Ю. Лермонтов, Соч. в шести томах, т. IV, стр. 44, 45.

[2] Мих. Лемке, Николаевские жандармы и литература 1826—1855 г., СПб., 1908, стр. 303.

[3] Там же, стр. 305.

дывая о журналах «Отечественные записки» и «Современник», характеризует Белинского как человека опасного для государства. Шеф жандармов указывает на возможность бурных последствий от увлечения публики мнениями и идеями Белинского [1].

Так началось официальное правительственное преследование прогрессивного лагеря русской литературы и его вдохновителя Белинского. В страхе перед революцией Николай I предпринимает ряд мер по наблюдению за литературой.

Одновременно с усилением деятельности обычного цензурного ведомства, создаются дополнительные комитеты с особыми полномочиями. В конце февраля 1848 г. учреждается Меньшиковский комитет, которому вменялось в обязанность следить за цензурой, а позже, в апреле, Бутурлинский.

Огонь цензурных преследований направляется главным образом на «Современник», Белинского, натуральную школу. Отзыв одного из членов Меньшиковского комитета Строганова, которому было поручено обследование ряда журналов, «об «Иллюстрации», «С.-Петербургских ведомостях» и «L'artiste russe» вполне благоприятен. Зато о «Современнике» отзыв явно неблагожелателен. Указав, что журнал «содержит в себе места, писанные в духе прогрессистов и так называемой натуральной школы», Строганов приводит для подтверждения неблагонадежности его ряд примеров» [2]. Таковыми Строганов считает статью Белинского «Обозрение русской литературы» в № 1 за 1847 год, повесть Григоровича «Антон Горемыка», рассказ «Бобыль» и некоторые другие.

Цензурные ограничения и преследования привели «Современник» к страшному оскудению. Вместо оригинальных, целеустремленных и социально значимых произведений из номера в номер, начиная с майской книжки, печатаются переводы из Фильдинга. Сильно пострадал отдел критики и библиографии. Постепенно глохнут боевые традиции Белинского, а в статьях Дружинина проповедуются идеи, совершенно чуждые по духу деятельности великого критика, вдохновителя натуральной

[1] Мих. Лемке, Николаевские жандармы и литература 1826—1855 г., стр. 175.

[2] А. Нифонтов, 1848 год в России, Соцэкгиз, М.—Л., 1931, стр. 186.

школы. «Немудрено,— пишет Нифонтов,— что все эти меры 1848 г. сделали положение русской литературы совершенно невыносимым, и М. Лемке прав, называя период 1848—1855 гг. «эпохой цензурного террора» [1].

Идеи Белинского, традиции натуральной школы не были забыты и в это время. В печати появляются тургеневские рассказы и очерки, а в 1852 г. выходит первое отдельное издание «Записок охотника», продолжается творчество Некрасова и т. д. Но в целом литературный процесс резко замедлился, развитие реалистически-обличительных начал в литературе почти прекратилось. Лишь в 1856 г., когда начался новый подъем в русской общественной жизни, возрождаются былые традиции, достижения художников-реалистов 40-х годов становятся исходным пунктом, отправной точкой в деятельности таких великих писателей, мыслителей, как Чернышевский, Добролюбов, Салтыков-Щедрин, Некрасов, Лев Толстой.

Начало новой эпохи в русской литературе возвестило появление «Губернских очерков» Салтыкова-Щедрина, напечатанных в «Русском вестнике» за 1856 год. Великий украинский поэт революционер-демократ Тарас Шевченко в дневниковой записи от 5 сентября 1857 г. так отозвался об этом произведении: «Я благоговею перед Салтыковым. О Гоголь, наш бессмертный Гоголь! Какою радостию возрадовалася бы благородная душа твоя, увидя вокруг себя таких гениальных учеников своих. Други мои, искренние мои! Пишите, подайте голос за эту бедную, грязную, опаскуженную чернь! За этого поруганного бессловесного смерда!» [2]

По своему идейному содержанию, критической направленности «Губернские очерки» действительно продолжают традиции Гоголя и реалистов 40-х годов. Прежде всего обращает на себя внимание разоблачительная устремленность очерков. Введение к «Губернским очеркам» Щедрин заканчивает такими словами: «Много есть путей служить общему делу, но смею думать, что обнаружение зла, лжи и порока также не бесполезно, тем более, что предполагает полное сочувствие к добру и истине» [3].

---

[1] А. Нифонтов, 1848 год в России, стр. 179.

[2] Тарас Шевченко, Повне зібрання творів в десяти томах, т. V, стр. 86.

[3] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. II, 1933, стр. 39.

В рассуждениях героев очерков на злободневные литературные темы слышатся отголоски ожесточенных споров, которые велись между представителями натуральной школы и ее врагами. Князь Лев Михайлович («Приятное семейство») заявляет, например:

Мы здесь рассуждаем об том... какое нынче направление странное принимает литература — все какие-то нарывы описывают! и так, знаете, все это подробно, что при дамах даже и читать невозможно...

— Знакомят с какими-то лакеями, мужиками, солдатами... Слова нет, что они есть в природе, эти мужики, да от них ведь пахнет,— ну, и опрыскай его автор чем-нибудь, чтобы, знаете, в гостиную его ввести можно. А то так со всем, и с запахом, и ломят... это не только неприлично, но даже безнравственно...

— Вот пошла, например, нынче мода на взяточничество нападать,— продолжает он.— Ну, конечно, это не хорошо взятки брать — кто же их защищает? ...делай же он это так, чтобы читателю приятно было; ну, представь взяточника, и изобрази там... да в конце-то, в конце-то приготовь ему возмездие, чтобы знал читатель, как это не хорошо быть взяточником...[1]

В высказываниях князя не трудно распознать типичную аргументацию и Булгарина, и Шевырева,и других врагов натуральной школы, представленную Щедриным в окарикатуренном виде. Для Щедрина эстетические принципы натуральной школы не потеряли своей актуальности. В «Губернских очерках» он выступает их сторонником и продолжателем, что сказалось не только на содержании очерков, но и на многих особенностях художественной манеры. Описание Крутогорска, данное автором во введении к «Губернским очеркам», подобно пейзажам писателей 40-х годов, служит средством разоблачения социально-политического строя: «Огни зажигаются и в присутственных местах и в остроге, стоящих на обрыве, и в тех лачужках, которые лепятся тесно, внизу, подле самой воды...»[2] Присутственные места, острог, жалкие лачужки, прижатые к самой воде,— вот и весь город, так напоминающий Малинов и подобные ему города с теми же достопримечательностями, изображенными Герценом и писателями 40-х годов.

Как и у писателей натуральной школы, в очерках Щедрина бездушный мир чиновников, дворян, полицей-

---

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. II, 1933, стр. 119.

[2] Там же, стр. 33.

ских держиморд противопоставляется простому народу, полному природного ума и человечности. «Впрочем, сословие чиновников — слабая сторона Крутогорска... Но мне отрадно и весело шататься по городским улицам, особливо в базарный день, когда они кипят народом... Мне мил этот общий говор толпы, он ласкает мой слух пуще лучшей итальянской арии, несмотря на то, что в нем нередко звучат самые странные, самые фальшивые ноты. Взгляните на эти загорелые лица: они дышат умом и сметкою и, вместе с тем, каким-то неподдельным простодушием... Иногда только он (простой человек.— *Д. Ч.*) вздохнет да промолвит: «Господи! кабы не было блох да становых, что бы это за рай, а не жизнь была!» [1]

Щедрин в «Губернских очерках» охотно использует различные экспрессивные формы выражения, столкновения противоположных по смыслу понятий и пр., которые должны привлечь внимание читателя к какому-то существенному с точки зрения идейного содержания моменту. «По мере большего плутовства,— пишет, например, Щедрин,— Порфирий Петрович все больше и больше снискивал уважение от своих сослуживцев и сограждан» [2].

Уже в самом заглавии — «Губернские очерки» — определен общий характер произведения, его близость к литературе 40-х годов. Перед нами целая галерея типов губернских чиновников и обывателей губернского города, отдельных типичных сцен, сюжетом между собой почти не связанных. Эта композиционная обрывочность отразилась и в оглавлении отдельных частей произведения, и в самом изложении. Автор отбросил, как не идущие к делу, традиционные сюжетные схемы с обязательной любовной интригой и т. п. Вся ценность произведения заключается в правдивых зарисовках характерных элементов, из которых слагается жизнь губернского города и губернии в целом.

Конечно, «Губернские очерки» не лишены и внутреннего единства, которое заключено в самой жизни, в самих объектах изображения.

На возможность такого единства указал еще Белинский. Говоря о том, что основное достоинство романа «Кто виноват?» состоит в изображении отдельных персо-

---

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. II, 1933, стр. 36.

[2] Там же, стр. 94.

нажей, их биографий, Белинский добавляет: «Но в этих биографиях есть и внутренняя связь, хотя и без всякого отношения к трагической любви Бельтова и Круциферской» [1]. Понятно, что задача художника-реалиста в том, чтобы эту внутреннюю связь, существующую объективно в самой действительности, сделать основой сюжетного единства. Именно в этом направлении и развивалась русская литература, о чем свидетельствуют и высказывания современников, и живой литературный процесс. Несколько позже Салтыков-Щедрин писал: «Роман современного человека разрешается на улице, в публичном месте — везде, только не дома; и притом разрешается самым разнообразным, почти непредвиденным образом. Вы видите: драма начиналась среди уютной обстановки семейства, а кончилась бог знает где; началась поцелуями двух любящих сердец, а кончилась получением прекрасного места, Сибирью и т. п. Эти резкие перерывы и переходы кажутся нам неожиданными, но между тем в них несомненно есть своя строгая последовательность, только усложнившаяся множеством разного рода мотивов, которые и до сих пор еще ускользают от нашего внимания или неправильно признаются нами недраматическими. Проследить эту неожиданность так, чтобы она перестала быть неожиданностью — вот, по моему мнению, задача, которая предстоит гениальному писателю, имеющему создать новый роман.

Само собой разумеется, что я не пытаюсь даже подойти к подобной задаче; я сознаю, что она мне не по силам. Но так как я все-таки понимаю ее довольно ясно, то беру на себя роль собирателя материалов для нее. Есть типы, которые объяснить небесполезно, в особенности в тех влияниях, которые они имеют на современность. Если справедливо, что во всяком положении вещей главным зодчим является история, то не менее справедливо и то, что везде можно встретить отдельных индивидуумов, которые служат воплощением «положения» и представляют собой как бы ответ на потребность минуты. Понять и разъяснить эти типы значит понять и разъяснить типические черты самого положения, которое ими не только не заслоняется, но, напротив того, с их помощью делается более наглядным и рельефным. И мне

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 323.

кажется, что такого рода разъяснительная работа хотя и не представляет условий совершенной цельности, но может внести в общую сокровищницу общественной физиологии материал довольно ценный»[1]. Приведенные слова Салтыкова-Щедрина дают прекрасную характеристику состоянию передовой русской литературы 40-х годов. Автор решительно подчеркивает ту мысль, что в основу художественного единства произведения, его сюжета должны быть положены не личные, интимные отношения людей, а социальные, общественные, так как частное, интимное,— только форма проявления общего, социального. А такое единство художественного произведения не может быть достигнуто без глубокого изучения отдельных типов и явлений, чем и занята современная литература, подготавливающая материал для полного синтетического отражения действительности, опирающегося на глубокое проникновение в суть отдельных вещей и явлений, изучение связей между ними. «Губернские очерки» Н. Щедрина представляют своеобразное звено между литературой 40-х и 60-х годов. Это понятно: Салтыков-Щедрин начал свою деятельность в 40-е годы, когда им были написаны две повести, о которых уже говорилось выше. Но и «Губернские очерки», написанные и опубликованные после ссылки, в 1856 г., в какой-то степени подготавливались еще в 40-х годах.

Та же живая связь с традициями литературы 40-х годов заметна в творчестве Некрасова и других писателей, начавших свою деятельность в ту эпоху. Может показаться, что в данном случае перед нами факт скорее биографического, чем исторического характера, а сила и живучесть философско-эстетических идей 40-х годов объясняется просто тем, что в 60-е годы пришли люди 40-х годов.

Но обратимся к творчеству писателей, начинавших в 60-е годы.

Властитель дум передовых людей 60-х годов Н. Г. Чернышевский писал: «Читатели помнят, что направление, которое теперь владычествует в нашей литературе, получило, при своем появлении, название натуральной школы, и что десять лет тому назад натуральная

---

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. X, 1936, стр. 56—57.

школа была предметом ожесточенных нападений со стороны всех отсталых писателей. Теперь мы видим, что поднялись против так называемого отрицательного направления толки, совершенно подобные тем, какие прежде поднимались против натуральной школы. Вся разница только в заменении термина «натуральная школа» другим, а предмет неудовольствия отсталых критиков остается один и тот же»[1]. Этот предмет неудовольствия — резкая сатирическая направленность передовой литературы, критика основ социально-политического строя и одновременно рост симпатий и уважения к простому народу.

В самом начале 50-х годов появляются первые произведения Л. Н. Толстого, творчество которого со временем представит миру непревзойденные шедевры художественной литературы, разоблачающие основы основ помещичьего общества — сословную аристократию, высшее чиновничество, церковь, суд, общественную мораль и пр. Критика Толстым основ помещичье-бюрократического государства велась с позиций многомиллионного патриархального русского крестьянства, чем объяснялись и сильные, и слабые стороны творчества Льва Толстого. Однако именно произведения писателей натуральной школы пробуждали в будущем великом писателе земли русской интерес, глубокое уважение к народу и ненависть ко всему тому, что угнетало его, подавляло его духовные силы. Шестнадцатилетним юношей, ознакомившись с повестями Григоровича и рассказами и очерками Тургенева («Записки охотника»), Толстой почувствовал величие закрепощенного народа и всем сердцем встал на его сторону. Русского крестьянина «можно и должно описывать не глумясь и не для оживления пейзажа, а можно и должно писать во весь рост, не только с любовью, но с уважением и даже трепетом»,— писал Толстой [2].

Современники сразу обратили внимание на близость произведений еще неизвестного в литературе автора творчеству писателей-реалистов 40-х годов [3].

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч. в пятнадцати томах, т. III, стр. 291—292.

[2] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 66, Гослитиздат, М., 1953, стр. 409.

[3] См. об этом интересную статью Н. К. Гудзия «От «Романа русского помещика» к «Утру помещика».— «Лев Николаевич Толстой. Сборник статей и материалов», М., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 321—347.

Некрасов в письме к Тургеневу дал такую характеристику рассказу начинающего писателя: «В IX № «Совр.» печатается посвященный тебе рассказ юнкера «Рубка лесу». Знаешь ли, что это такое? Это очерки разнообразных солдатских типов... Форма в этих очерках совершенно твоя, даже есть выражения, сравнения, напоминающие «З(аписки) ох(отника)», а один офицер так просто Гамлет Щ(игровского) уезда в армейском мундире. Но все это далеко от подражания, схватывающего одну внешность» [1].

И действительно, достаточно вспомнить то место из «Рубки леса», где производится своеобразное деление русских солдат на типы, чтобы сразу почувствовать родство рассказа Толстого не только с «Записками охотника» Тургенева, но и с физиологическим очерком 40-х годов вообще. Толстой пишет:

В России есть три преобладающие типа солдат, под которые подходят солдаты всех войск: кавказских, армейских, гвардейских, пехотных, кавалерийских, артиллерийских и т. д.

Главные эти типы, со многими подразделениями и соединениями, следующие:

1) Покорных.
2) Начальствующих и
3) Отчаянных.

Покорные подразделяются на а) покорных хладнокровных, б) покорных хлопотливых... [2]

Но в этих очерках солдатских типов есть и новое по сравнению с физиологическим очерком 40-х годов, а именно глубокий интерес к индивидуально-психологическим особенностям нарисованных типов, попытка вскрыть, по выражению Чернышевского, «диалектику» человеческой души.

Герой очерка, от чьего имени ведется повествование, разговаривает с офицером Болховым во время перестрелки с врагом. Он боится смерти и в то же время боится показать свой страх. «Вы где брали вино? — лениво спросил я Болхова, между тем как в глубине души моей одинаково внятно говорили два голоса: один — Господи, прийми дух мой с миром, другой — надеюсь не нагнуться, а улыбаться в то время, как будет пролетать ядро...» [3]

---

[1] Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. X, М., Гослитиздат, 1952, стр. 236 (разр. наша.— *Д. Ч.*).
[2] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 3, 1935, стр. 43.
[3] Там же, стр. 56.

Как видим, уже в ранних произведениях Толстой, показывая в своих героях групповые черты и свойства, порожденные общностью социального быта, вместе с тем много внимания уделяет раскрытию внутренних, противоречивых душевных свойств героя, индивидуальных особенностей его психики.

Для выяснения вопроса о преемственности и дальнейшем развитии Толстым традиций 40-х годов обратимся к повести-поэме Огарева «Деревня» (1847). В ней впервые была поставлена проблема сближения лучшей части дворянства с народом, говорилось об осознании этой частью дворян безнравственности своего существования за счет подневольного труда, о стремлении улучшить положение крепостного крестьянства. Герой повести Огарева Юрий намерен

Познанья, ум и жажду дел,
Которой цели не умел
Определить доселе верно,
К тому направить, чтоб село
Его трудилось и цвело,
Чтоб грамоте учились дети
И мужики умнели бы без плети[1].

Такую же цель жизни избирает для себя Нехлюдов— герой повести Толстого «Утро помещика»: «И какой отрадный и благородный труд представляется ему — «действовать на этот простой, восприимчивый, неиспорченный класс народа, избавить его от бедности, дать довольство, передать им образование.., исправить их пороки, порожденные невежеством и суеверием...» [2]

Оба героя не только мечтают, но прилагают и практические усилия для осуществления своих мечтаний. Однако их добросовестные старания не увенчались успехом. Усилиями одного человека нельзя было исправить того зла, причина которого крылась во всей системе жизни.

Герой Огарева признается:

Один не изменю я ход,
Который избрали: народ,
Его правительство и барство,
Всю гнусность под названьем — государство[3].

---

[1] Н. П. Огарев, Избр. произведения, т. II, Гослитиздат, М., 1956, стр. 85.
[2] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 4, 1935, стр. 165.
[3] Н. П. Огарев, Избр. произведения, т. II, стр. 104.

Подавленный условиями векового рабства, забитый, бесправный, угнетенный и обманутый, крестьянин не верил добрым посулам барина, не мог понять его благих намерений, так как прекрасно сознавал противоположность барских и своих, мужицких интересов. Мужик у Огарева

Со страхом барина встречал
И никогда не доверял,
Чтоб с ним была возможность дружбы... [1]

Кормилица Нехлюдова на его вопрос, захочет ли богатый мужик Дутлов вместе с ним, князем, иметь дело в хозяйственных предприятиях, отвечает, что Дутлов «побоится»: «Да как же можно, батюшка, мужику господскому свои деньги объявить? Неровен случай, и всех денег решится! Вот с дворником в дело вошел, да и ошибся. Где же ему с ним судиться! Так и пропали деньги; а с помещиком — то уж и вовсе квит как раз будет» [2].

Сам Нехлюдов, разочаровавшись, говорит: «...Если б я видел успех в своем предприятии.., но нет, я вижу ложную рутину, порок, недоверие, беспомощность» [3].

Подобные же мысли в письме к своему другу высказывает и герой поэмы Огарева:

Раб предрассудков вековых,
В нововведениях моих
Следы затеи прихотливой
Мужик мой только увидал
И молча мне не доверял... [4]

Это сходство проблематики двух произведений отражало актуальность общественных проблем, выдвинутых в 40-е годы, и для эпохи, когда начинает свою деятельность Л. Толстой. А поэтому литературная преемственность выступает как преемственность исторически обусловленная самой жизнью.

Есть и существенная разница в решении двумя писателями поставленной проблемы.

Герой Огарева едет за границу, чтобы оттуда «казнить» удушливый мир помещиков-крепостников. Поняв неосуществимость своих мероприятий в условиях самодержавно-помещичьего строя, он становится на путь ре-

---

[1] Н. П. Огарев, Избр. произведения, т. II, стр. 93.
[2] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 4, 1935, стр. 156.
[3] Там же, стр. 166.
[4] Н. П. Огарев, Избр. произведения, т. II, стр. 103.

волюционера-борца: терпенье, непротивление злу для него неприемлемы. Сближение с народом герой Огарева понимает как активную борьбу с тем, что народу враждебно. Герой же Толстого задумывается над идеей опрощения. «Зачем я не Илюшка?» — думает Нехлюдов, перенося, таким образом, идею сближения с народом в план моральный. Но это уже не касается нашей темы.

Можно привести немало фактов, показывающих и доказывающих, что новый этап русской литературы — 60-е годы XIX в.— был непосредственно связан с достижениями реализма 40-х годов.

Творчество Глеба Успенского, создателя особого типа очерка, также во многом идет от реалистов 40-х годов. Его ранние произведения «Старьевщик» (1863), «Дворник» (1865), «Извозчик» (1867) и др. написаны в духе физиологических очерков эпохи Белинского.

Добролюбов в статье «Литературные мелочи прошлого года» (1859) писал по поводу преемственной связи русской литературы 40-х и 60-х годов: «Известно, что очень немногие из литературных деятелей, сделавшихся особенно заметными в последнее время, принадлежат собственно нынешнему времени. Почти все они выработались гораздо прежде, под влиянием литературного предания другого периода...» Кончается этот период, пишет Добролюбов, «со смертью Белинского; а затем идет какой-то летаргический сон, прерываемый только библиографическим храпом и патриотическими грезами; окончанием этого периода можно положить то время, в которое скончал свое земное поприще незабвенный в летописях русской журналистики «Москвитянин». Схоронивши сие тяжеловесное и скучное создание, литераторы, бродившие как потерянные со смерти Белинского, как будто пришли в себя и повестили довольно громко на всю Русь православную,— что они живы и здоровы. Русь им обрадовалась...»[1] Период «мрачного семилетия», который Добролюбов назвал эпохой летаргического сна, прервавщего нормальный ход литературного развития, кончился в год закрытия «Москвитянина» — 1856. Дальнейшее движение литературы началось прежде всего с продолжения традиций Белинского и натуральной школы.

---

[1] Н. А. Добролюбов, Собр. соч. в трех томах, т. 2, Гослитиздат, М., 1952, стр. 16.

* *
*

Реалистическая литература 40-х годов XIX в.— глубоко закономерное и прогрессивное явление в жизни русского общества, в развитии его художественного сознания.

Ценнейшим достижением искусства, литературы этих лет был резкий поворот к действительности, стремление художественно проникнуть в объективные закономерности общественного развития, демократизация эстетического идеала.

Обращение литературы к действительности в ее повседневных проявлениях на первых порах имело характер изучения отдельных явлений, познания частностей. Аналитический момент выступает на первый план в художественном познании, как и в развитии научной, философской и общественной мысли России той эпохи. Это явление обусловило некоторую ограниченность реализма 40-х годов, некоторую утрату им художественных достижений прошлого. Так, в связи с концентрацией внимания преимущественно на частностях, изображении отдельных социальных типов заметен отход от создания больших художественных полотен. Стремление прежде всего и в основном выразить в художественном образе его социальную сущность, то, что роднит его с целым коллективом, привело к недостаточной индивидуализации образа.

Однако это частичное отступление создало необходимые предпосылки для дальнейшего движения литературы по пути реализма и национальной самобытности.

Н. Г. Чернышевский в «Очерках гоголевского периода русской литературы» так определил значение 40-х годов для русской литературы: «...наша литература приобрела несколько новых талантов, если и не создавших еще ничего столь великого, как «Евгений Онегин» или «Горе от ума», «Герой нашего времени» или «Ревизор» и «Мертвые души», то все же успевших уже дать нам несколько прекрасных произведений, замечательных самостоятельными достоинствами в художественном отношении и живым содержанием,— произведений, в которых нельзя не видеть залогов будущего развития»[1].

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч. в пятнадцати томах, т. III, стр. 8 (разр. наша.— *Д. Ч.*).

Глубокое проникновение в сущность единичного, художественное познание его действительных качеств и черт подготовило почву для произведений огромных социальных масштабов, для синтетического отражения жизни, всецело согласующегося со свойствами и законами реальной действительности.

В 40-е годы широкое развитие получили жанры малой прозы: физиологический очерк, рассказ, повесть,— что отражало эмпирический характер познания эпохи. В это время не было создано ни одного романа. Достоевский, Гончаров, Тургенев, Салтыков-Щедрин, Герцен, начавшие свою писательскую деятельность в 40-е годы, только со второй половины 50-х годов выступают как романисты и в последующие 60-е и 70-е годы создают свои знаменитые романы—шедевры мировой романистики.

Этот расцвет русского романа был подготовлен эпохой 40-х годов, ее достижениями и открытиями в области художественного познания жизни.

Почти все выдающиеся писатели 40-х годов эволюционировали в своем творчестве от малых жанров — физиологических очерков, рассказов—к повестям, романам. Типичен творческий путь Григоровича от физиологического очерка «Петербургские шарманщики» (1845) к повести «Деревня» (1846), «Антон Горемыка» (1847); последняя из них в жанровом отношении приближается к роману.

Уже в ранних своих стихотворениях Тургенев изображает отдельные стороны помещичьего быта в духе физиологических очерков. В 1846 г. он создает типичный физиологический очерк в стихах «Помещик», намечает целый ряд физиологических очерков из жизни Петербурга.

Гончаров также начинает с произведения, близкого к физиологическим очеркам—«Иван Саввич Поджабрин» (1842, напечатано в 1848 г.), а в 1847 г. появляется его роман «Обыкновенная история».

Такие произведения, как «Бедные люди», «Белые ночи», «Неточка Незванова» Достоевского; «Кто виноват?» Герцена, хотя и названы были романами, но по своему характеру, как справедливо пишет Г. М. Фридлендер[1], представляют собой нечто промежуточное между повестью и романом.

В значительно меньшей степени новые реалистические

---

[1] См. «История русского романа», т. I, стр. 416—417

тенденции, характеризующие творчество писателей натуральной школы, проникали в драматургию.

В это время, когда в литературе 40-х годов утверждается реализм, на сцене продолжают процветать высокопарная романтическая драма, мелодрама, водевиль. Характеризуя русскую сцену начала сороковых годов, Белинский писал: «Репертуар русской сцены—это арена гг. Кукольника, Полевого, Ободовского, Коровкина, Соколова и многих других... Вообще, наша драматическая литература хуже всякой другой нашей литературы; о ней не стоило бы даже и говорить» [1].

Такое отставание драматургии объяснялось суровостью театральной цензуры. Но была и другая причина, тормозившая развитие реалистической драмы. Драматические жанры по своей природе мало приспособлены для изображения отдельных социальных типов. В этом отношении очерк, рассказ, повесть имеют несомненные преимущества.

Все же новые веяния начинают проникать и в драматические произведения 40-х годов. Характерно, что новое в театре—описание нравов, обличительные моменты и проч.—проникает в мелкие драматические жанры. Это одноактные водевили: «Петербургские квартиры» Ф. А. Кони, «Петербургский ростовщик», одноактная сцена «Осенняя скука» Н. А. Некрасова. Даже основатель русской реалистической драмы Островский в 40-е годы пишет физиологические очерки, драматический этюд «Семейная картина» и лишь впоследствии обращается к созданию больших драматических произведений.

Все эти черты реализма 40-х годов свидетельствуют о его переходном, подготовительном характере. Основываясь на завоеваниях реализма 40-х годов и продолжая развивать и совершенствовать реалистический метод, русское искусство достигает в 60-е и позднейшие годы выдающихся художественных свершений в творчестве Льва Толстого, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Некрасова.

Опыт истории показывает, что общественное и эстетическое значение как отдельного художественного произведения, так и целого течения, направления определяется в первую очередь его связью с передовыми историческими силами эпохи, тем, насколько это направление отве-

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 373.

чает требованиям социального прогресса, интересам народа.

Художественная литература и критика 40-х годов XIX в., в особенности творчество Белинского, Герцена, Некрасова, Салтыкова-Щедрина и др., не потеряли своего значения и для нашего времени. Отразив пробуждающуюся активность крепостного крестьянства, появление новой общественной силы — революционных разночинцев, их стремления, общественные и художественные идеалы, литература и критика 40-х годов в ряде случаев близки к постановке таких проблем, которые находят свое полное решение только в наше время.

Основным требованием, какое предъявляли литературе революционные представители русского общества 40-х годов, было требование тесной связи ее с жизнью. В наши дни близость к жизни лежит в основе всего социалистического искусства.

Вспомним, что передовая русская литература 40-х годов в борьбе за реализм стремилась объединить свои усилия с другими видами искусства—музыкой, живописью, графикой и т. д. То, что тогда было стремлением, теперь обретает реальные формы, становится явью.

Борьба за утверждение и развитие принципов социалистического реализма органически связана с творческим усвоением достижений прогрессивного искусства прошлого и в первую очередь достижений реалистического искусства.

Искусство социалистического общества явилось завершением лучших стремлений передового искусства прошлого. Великий опыт человеческого художественного гения, его логическое и историческое развитие ведут не к абстракционизму, экзистенциализму или какому-нибудь другому буржуазному извращению природы искусства, а к социалистическому реализму, воспевающему красоту и величие Человека, становящегося действительным царем природы, хозяином своей судьбы.

Буржуазные теоретики и художники отреклись от накопленных веками богатств человеческого духа. Они проповедуют нигилизм, забвение лучших традиций передового искусства прошлого. Однако искусство, оторванное от жизни, от народа, теряет свое общественное значение и из могучего средства познания, духовного обогащения человека превращается в пустую погремушку, формалистичес-

кое трюкачество. Американский искусствовед Бен Хеллер цель буржуазного искусства, стимул его развития видит в следующем: «Мы ищем новых форм, найдя их, немедленно уничтожаем—и продолжаем искания» [1].

Нигилистическое отношение к художественному наследию, к искусству прошлого особенно типично, как об этом говорит Бен Хеллер, для Соединенных Штатов Америки: «Здесь безразличие, пренебрежительное, а то и враждебное отношение к искусству оградило художника от остального мира стеной, сыгравшей положительную роль...» [2]

Наша партия призывает писателей и народ бережно относиться к классическому наследию. Глубокое изучение и усвоение культурных достижений прошлого—одно из главнейших и необходимейших условий построения коммунизма. В. И. Ленин на III съезде комсомола провозгласил: «Коммунистом стать можно лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество» [3]. Сороковые годы XIX века представляют ценную часть нашего культурного наследия. Вот почему изучение этого периода истории общественной мысли, литературы и искусства привлекает внимание наших писателей, ученых, нашего народа, строящего коммунизм.

---

[1] «Америка», № 74, стр. 27.
[2] Там же.
[3] В. И. Ленин, Соч., т. 31, стр. 262.

72 коп.

„НАУКОВА ДУМКА“

КИЕВСКАЯ КНИЖНАЯ ТИПОГРАФИЯ № 5